TOMÁS DE LARA
INÉS LEONILDA RONCETTI DE PANTI

EL TEMA DEL TANGO EN LA LITERATURA ARGENTINA

El tema del tango en la literatura argentina

POR

Tomás de Lara
e Inés Leonilda Roncetti de Panti

BIBLIOTECA DEL SESQUICENTENARIO

dirigida por el profesor Héctor Blas González

Colección Textos

El tema del tango en la literatura argentina

POR

Tomás de Lara
e Inés Leonilda Roncetti de Panti

Ediciones Culturales Argentinas
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y JUSTICIA
DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA

Esta edición ha sido costeada por la COMISIÓN NACIONAL EJECUTIVA PARA LA CONMEMORACIÓN DEL 150 ANIVERSARIO DE LA REVOLUCIÓN DE MAYO (Ley 14.587)

Tapa de
LEA LUBLÍN

Queda hecho el depósito que previene la ley número 11.723
© 1961 by EDICIONES CULTURALES ARGENTINAS, Bs. As.

Capítulo Primero

RAZÓN Y FINALIDAD DE ESTE TRABAJO

Nos hemos acercado a la literatura nacional, en este libro, para inquirir si ella ha captado el fenómeno del tango en su totalidad y con la verdad y realidad con que éste se ha ofrecido durante más de tres cuartos de siglo en un proceso complejísimo cumplido en un ámbito relativamente reducido: la sola ciudad de Buenos Aires y sus aledaños, con seudopodios alargados hacia el resto del país y del mundo. En efecto, el tango ha crecido en un medio artístico, psicológico y gregario nada simple. Ha recibido aportes de varias artes y de distintas gentes y sangres y su evolución ha brindado aspectos muy diversos. Al pronunciarse la palabra *tango*, el que la escucha sufre intelecciones y sensaciones plurales. *Tango* no sólo le hace recordar una música, una danza, unos versos, un canto, sino también un ámbito que se alarga en la geografía de los barrios porteños y se hunde en la vertical del tiempo, abriéndose en una evocación que tiene luces ciudadanas, fondos de la historia cercana, recuerdos afectivos personales, juicios morales e ideas metafísicas sobre el bien, el mal, la belleza, la vida, la perennidad del espíritu... No es fácil buscar palabra local que tenga semejantes resonancias.

El tango ha representado muchas, casi infinitas, vivencias personales y una dilatada evolución formal, mental y moral de sí y de la ciudad que se retrata en él. Ha merecido y sufrido muchas repulsas y no obstante —según creemos que parece demostrarlo el testimonio casi unánime de nuestra literatura— ha sabido levantarse del fango hasta constituirse en el símbolo de Buenos Aires, aunque quizás

no el único. No debe olvidarse que contemporáneamente al tango han crecido esta ciudad y aquella literatura.

Nos hemos impuesto, por lo dicho, una doble indagación: conocer la literatura nacional a fondo en función del conocimiento que ella ha tenido del tango y al tango mismo, a través de la literatura nacional. El lector, pues, no va a enfrentarse, mediante nuestra pluma, directamente con el tango; esto es, no poseerá un estudio del tango a través de nuestros ojos, sino que el intento se le transferirá siempre y únicamente a través de nuestros escritores. Trataremos de desmenuzar cuánto éstos hayan manifestado sobre las muchas implicancias que el tango ofrece. No somos musicólogos sino críticos literarios. Y éste es un ejemplo típico de cómo debe calar la crítica actual en la suma de problemas estilísticos y psico-sociológicos. La única manera que tenemos hoy de comprender en zahondamiento la literatura es agotarla temáticamente. Carecemos, pues, de competencia para examinar al tango como música y como baile. Pero tenemos el derecho de mirarlo a través del espejo, de la luna grande de la literatura que ha nacido con él. Además, desde hace muchos años creemos saber, o sospechamos, que el tango ha poseído una importancia sensible, suprasensible, social y estética, considerable.

Queríamos conocer a fondo cómo se ha producido esta ostensión, cuál ha sido su naturaleza y qué proyecciones ha poseído. Manifestación anímica tan adentrada en el gusto popular y de efectos tan singulares y múltiples ha debido ser recogida por la literatura, por las diversas ramas de la literatura. Así la poesía nos ha debido entregar la reacción subjetiva, lírica, el reverbero interior del hombre porteño frente a la ciudad que danza y canta tanguísticamente; la novela ha de ofrecernos, en estructuras objetivas, el mismo cuadro, pero registrado en los infinitos trémolos de la muchedumbre del tango; el teatro nos lo subirá al proscenio para que veamos al tango en pura acción; el ensayo, que muchas veces puede ser poesía lírica en libertad de expresarse con múltiples voces o en escorzos inesperados, nos ha-

bría de dar los ecos mentales y los atisbos éticos y metafísicos de actos infinitamente repetidos e infinitamente variados en sus matices humanos; la musicología nos debía ceder, como accionando derechos propios, el desarrollo técnico y estético del tango —melográfico— a través de la música, el baile y el canto; y la erudición y la historia, esclarecerían las etapas y en ellas los momentos creacionales, del nódulo tango-vida. Naturalmente, hemos debido recurrir a la literatura rioplatense cuando nos han faltado los elementos estrictamente porteños o argentinos para esclarecer algún punto de vista.

Casi toda la literatura de creación ha pasado al lado de esta riqueza anímica, de esta síntesis dramática de lo porteño que es el tango, sin darle importancia, sin captar en su hondura toda su tragicomedia, su vida y su lección. Ello es especialmente cierto para el teatro y para la novela y es doloroso que plumas y mentalidades de excepción que se ejercitaron en la última hayan perdido la oportunidad de hacer revivir el tango creativamente. En cambio la poesía, el ensayo y la musicología han cumplido de un modo más fiel sus respectivas misiones de re-inventar el mundo.

Estábamos convencidos que, de la revisión que nosotros íbamos a hacer, surgiría la obligación de ofrecer a los lectores una selección de textos para que ellos vieran, a lo vivo, en la continua y sucesiva reacción de los escritores argentinos y de todas las maneras de escribir de éstos sobre el tango, cómo esta danza, junto con la contextura musical primordial, ha poseído una acrecencia y una simbiosis con la psiquis popular que lo han hecho multiforme y enraizado con el alma de la ciudad. Preparamos, para este servicio, una bibliografía de más de quinientos títulos, de los cuales hemos seleccionado los 220 trozos que forman nuestra Antología documental. Hemos trabajado con intensos y serios esfuerzos en la búsqueda y lectura de tan extensa lista de libros: ello ha exigido una labor conjunta de cerca de tres años [1]. Ahora bien: es muy probable que falten en dicha

[1] Debemos expresar nuestro agradecimiento al grupo de escrito-

crestomatía trozos realmente importantes o bellos, relacionados con el tango y que nosotros no hemos sabido encontrar. Puede darse le caso de que esas faltas correspondan a trabajos que pueden ser muy conocidos. Éstas son las sorpresas ingratas de la erudición: trabajar desmedidamente y pasar al lado de las piedras preciosas y del oro y recoger en cambio escorias de vidrio y arenazas de plomo. Pero podemos asegurar que no hemos suprimido ningún fragmento de valor para impedir la figuración de sus autores: no hemos hecho acepción de personas. Lo que falte no es sino mostración de ignorancias invencibles: las nuestras.

Pensábamos ofrendar esta selección por géneros literarios, pero, después de mucho meditarlo, nos hemos inclinado por entregarla en orden cronológico, año por año y en cada año disponer los trozos por orden alfabético de autores. Cuando se conocía de un modo fehaciente las fechas de los escritos se han tomado éstas y no la data de edición; en el caso contrario, la fecha del colofón del libro ha sido la utilizada. Las obras de teatro podían ordenarse por las fechas de estreno de cada obra, pero esto hubiera producido tal desorden en la distribución alfabética anual, que resolvimos atenernos exclusivamente al sistema explicado. No obstante ello, don Alberto P. Cortazzo, comediógrafo e historiador y cronista de nuestro teatro, a pedido de los autores, ha preparado el cuadro de riguroso orden de estreno de dichas piezas después de una prolija investigación: los lectores lo verán al final de la Antología.

res y bibliófilos amigos que ha cooperado con nosotros en la búsqueda de materiales o con oportunas indicaciones y noticias: Ramón Alderete Núñez, Luis Alfonso, Ignacio B. Anzoátegui, Lidia Arzoz, Horacio Jorge Becco, León Benarós, Raúl H. Castagnino, Héctor Castiñeira de Dios, Ernesto Castrillón, José Edmundo Clemente, Alberto P. Cortazzo, Osvaldo Horacio Dondo, Jenny Hertz, Margarita Isabel de Lara, Enrique Mayocchi, Alfredo Pacello, Roberto Andrés Rey, Basilio Ruiz, Daniel A. Santos, L. Soler Cañas y Carlos Vega. Queda, naturalmente, por expresar nuestra gratitud a quién hizo posible la edición de este libro: al profesor don Héctor Blas González, director general de Cultura del Ministrio de Educación.

Otro de los motivos que nos ha acercado a la temática literaria del tango ha sido comprobar la certitud del aserto, proferido por alguien: "Sobre el tango se copian todos unos a otros". No estimamos que ello sea verdad. Sucede muchas veces que un autor se autoriza con el juicio de otro, anterior. Los casos de plagio real que hemos encontrado en quinientos libros han sido pocos. Al contrario, unos con otros, los escritores, al estudiar al tango desde todos los ángulos y encarar los temas en todos sus matices, nos han dado un panorama cerrado de todos los aspectos del tango *en sí*. Sin embargo, Francisco García Jiménez documentó dos plagios verificados sobre sus libros.

En realidad, la masa de motivos que acuciaban nuestra curiosidad era grande. Queríamos saber qué opinaban nuestros intelectuales sobre problemas como éstos: ¿Qué etimología tiene la palabra tango?; ¿el tango es originariamente porteño o montevideano?; si es porteño, ¿en qué barrio nació?; ¿el tango posee un alcance nacional o sólo local?; ¿existe hoy posibilidad de establecer cuál fue el primer tango?; ¿cómo se formó el tango?; ¿qué influencias ha recibido?; ¿posee marca española, impronta italiana o motas negroides?; ¿se integra en el folklore?; ¿cuáles son los límites temporales y las características técnicas propias de las famosas guardias, Vieja y Nueva?; ¿el tango ha conquistado el mundo de verdad?; ¿está hoy en crisis y acaso en trance de desaparecer?; el baile, ¿ha perdido originalidad, potencia o posibilidades de lucimiento?; ¿la letra ha dañado a la música y a la danza?; ¿y el canto no las ha debilitado?; ¿qué es el tango: la música, la danza, la letra, el canto o la suma de todo ello?; ¿se consustancia con el suburbio?; ¿al desaparecer el arrabal, no se desvanecerá el tango? Muchas de estas preguntas no encuentran una respuesta absolutamente aclaratoria o satisfactoria, pero las que se hallan nos acercan a un conocimiento mucho más preciso del que los inquisidores, por lo pronto, poseían. Claro que, para una misma averiguación, las contestaciones se gradúan en contradicciones más o menos acentuadas, pero nos-

otros creemos que, anulando los testimonios extremosos, llegamos a una áurea vía media, muchas veces ilustrativa. Nosotros no permanecemos absolutamente imparciales o neutrales; escogemos, en ocasiones, partido; de otro modo nadie sacaría provecho de nuestra labor. De modo que la compulsa de autores y opiniones va siendo dirigida por nosotros. Hay pues, pasión y vida, aunque sin faltar a la equidad y justicia en la presente obra. Las razones más importantes por las que pusimos manos a la obra, fueron de índole social y, sobre todo, moral. Más de la mitad de las páginas de nuestro estudio se han destinado a ambas dilucidaciones, a responder preguntar como éstas: ¿los orígenes prostibularios del tango no lesionaron sus esencias estéticas? ¿Al pasar de los lenocinios al conventillo, de lo meretricio a lo malevo, de lo tabuado éticamente a la miseria proletaria, de la sub-plebe al pueblo sano, sale el tango beneficiándose en lo artístico, en lo deontológico, en lo procomunal y humano? Esto es lo que tiene más entidad y debe saberse a ciencia cierta. Creemos que existen en nuestra literatura muchos elementos para absolver esas y otras posiciones y llegar a poseer un concepto relativamente afirmativo y hasta optimista de la mejora social del tango. Ésta se ha andado en concordancia con el correspondiente incremento de Buenos Aires, en todos los órdenes de la civilidad y de la cultura.

Capítulo II

ESTIMATIVA LITERARIA DE LOS TEXTOS REUNIDOS

Artículo Primero

EL TANGO A TRAVÉS DE LOS DIVERSOS GÉNEROS LITERARIOS

§ 1. *El tango en el teatro nacional*

El tango primitivo no se escribe en papel pautado; tampoco se inscribe en la historia de la literatura presentando un certificado de nacimiento y otro de bautismo; no se conoce, como se verá, cuál es el primer tango; del mismo modo se ignora la etapa de la historia del tango en los escarceos iniciales del teatro con el tema tanguístico.

Todo indica que los primeros sainetes que lo mencionan nos presentan al tango en el comienzo de sus transformaciones, desde la habanera; por ello, los versos que transcriben o las acotaciones en que se señala la forma de bailarlo son estrofas y señalamientos irreconocibles para la especie musical que llegará a ser y llamarse el *tango argentino*.

Trátase, en definitiva, de habaneras, tango-habaneras y tangos andaluces, sin alcanzar todavía al *tango criollo*, primer avatar del tango actual, ese tango argentino que perseguiremos por toda la literatura teatral desde 1880 hasta nuestros días.

Un dramaturgo uruguayo, uno de los creadores del teatro rioplatense, Abdón Aróstegui (*circa* 1850 - 1920) es el primero que lleva a escena un tango. Acaece ello en 1895 y

es en su drama gaucho *Julián Giménez*. Vuelve a hacerlo en 1896 en su zarzuela *Ituzaingó*. Después, los eruditos rebuscadores del pasado, mencionan otra zarzuela, de Usó y Martínez, llamada *Exposición Argentina*, especie de revista cómica que, a la manera de la famosa Exposición de Paris de 1889, mostraba la riqueza y el carácter nacional a los espectadores: también esta obra llevó, en 1891, un tango a escena; desdichadamente ella y otras por el estilo, no han sido encontradas por nosotros.

Ezequiel Soria (1873-1936) en su búsqueda de la realidad argentina para convertirla en sustancia teatral, nos muestra en pantomima y con explicación de palabras puestas en boca de un personaje, cómo se baila un tango, en *Justicia Criolla* (1897) y una milonga en *El Deber*, zarzuela de 1898. Ya antes, en 1896, en *El Sargento Martín*, nos habla del tango, pero se olvida, al poner la escena en 1866, que en esa época no había tangos.

El tango es ya un mozo fornido cuando, en 1906, se lo baila en escena en *Chambergos y Galeras*, de Manuel Saavedra y en *Los Amores de Giacomina*, de A. Fontanella. Asimismo, en *Los Disfrazados*, hermoso sainete de Carlos Mauricio Pacheco (1882-1924), los actores bailan un tango quebrador y en él se explican algunas figuras que tenía en ese momento la danza del suburbio.

No tenemos nosotros noticias de nada parecido hasta que, seis años después (1912), Fontanella hace bailar un tango criollo a Joaquina y a Chimango en la obra de este último nombre.

El tango ha triunfado para ese año en el Viejo Mundo y Enrique García Velloso (1880-1939) nos da su tesis moralizante en *El Tango en Paris* y dos años más tarde en *El Tango en Buenos Aires*.

No sólo en Europa; en todo el mundo ha triunfado y héchose popular el tango. En torno suyo muévese un mundo de gentes, muchas al margen de la moral y de las conveniencias sociales. Ese es el mundo que nos pintan, acremen-

te, Vicente Martínez Cuitiño y Roberto Ribelli en *El Mundo del Tango* (1914).

Pocos años después (1918) nos muestran aspectos cómicos de dicho mundo González Castillo y Weisbach en *Los Dientes del Perro*; Alberto P. Cortazzo en *El Pardo Flores*, y Alberto Vacarezza en *Verbena Criolla* mientras que, al propio tiempo, Carlos Mauricio Pacheco nos da brochazos más amargos uniendo las dos pasiones ciudadanas: el tango y el hipódromo, en *Tangos, tongos y tungos*.

Desde 1919 saineteros que muchas veces son semianalfabetos o semi cultos se apoderan del tema *tango* e instalan cabarets en todos los escenarios porteños dedicados al teatro nacional. Además, algunos comediógrafos distinguidos caen en el error de imitarlos. Así, Juan A. Caruso *(Nobleza de Arrabal)*; Romero y Contursi *(Percanta que me amuraste)*, ambas de 1919 y otros, como lo demuestra esta incompleta lista de obras con escenas de cabaret: *Cómo se pasa la vida*, de Novión y Romero; *La borrachera del tango*, de Alippi y Schaeffer Gallo, de 1921; *Milonguita*, de Samuel Linnig, que exhibe versos de manifiesta cursilería; *La luz del cabaret* y *El taita de Triunvirato*, de J. C. Traversa y J. Luque Lobos; *Facas, taitas y milonga*, de Salvador Riese; *Es zonzo el cristiano macho cuando el amor lo domina*, de Alippi y Schaeffer Gallo; *A París, muchachos*, de Mario Flores y Luis Ricur; *Otra cosa es con guitarra*, de Juan Antonio Mones Ruiz y Arturo de Bassi; *El bailarín del cabaret*, de Manuel Romero —todas de 1922—; *La canción del cabaret*, de Mario Flores y Luis Ricier; *El rey del cabaret*, de A. T. Weisbach y Manuel Romero; *Patotero, rey del bailongo*, del último de los citados, todas de 1923; y otras que sería inútil y pernicioso, estéticamente, mencionar.

El público y la crítica estaban hartos de un teatro tan intrascendente y de ver falsos lujos decorativos en los cabarets que aparecían montados en los escenarios. Así, pues, en el año 1924, sólo subió a las tablas una obra de esta clase y bastante bien compuesta: *Mozo, traiga otra copa*, de Julio F. Escobar.

No todas las obras de ese quinquenio (1920-1924) poseían baja calidad técnica o literaria: en 1920, García Velloso produce *Armennoville* y *La maleva*; Carlos Schaeffer Gallo *Canciones populares* y Alberto Vacarezza su célebre *Tu cuna fue un conventillo*; en 1921, *Cómo se pasa la vida*, de Alberto Novión y al año siguiente *Siga el corso*, de José Antonio Saldías y *El tango de la muerte* de Novión: cualquiera de las citadas encierra algunos valores.

En 1926, José Antonio Saldías estrena *El bandoneón*, comedia que es una de las pequeñas joyas del género, seguida, en Barcelona, por *El veneno del tango* de Valentín de Pedro, la obra teatralmente mejor construida, hasta ese momento, de toda la serie tanguística. Entre ambas debe insertarse la puesta en escena de *Aquella cantina de la ribera*, de Federico Mertens y Arnaldo Malfatti.

En 1929, Florencio Chiarello produce *Así se escriben los tangos*; Robles y Puértolas *La otra noche en un bailongo* y Vacarezza galvaniza todavía al público en *El conventillo de la paloma*, pero el género está agotado. Su público se ha ido elevando culturalmente. Por ello, pues, el teatro nacional se olvida del tango por casi una década, hasta que en 1939, Samuel Eichelbaum evoca melancólicamente al tango en su bella obra *Un guapo del 900* presentándolo deliciosamente, con veracidad y poesía.

§ 2. *El tango en el relato y en la novela porteños*

Pocas referencias a la milonga hemos hallado en la novela naturalista y positivista de fin de siglo, en el tratamiento del tema del tango. Este fenómeno —el del tango— social, estético, con matices de psicología popular en los campos de la danza y del canto, probablemente no fue advertido ni visto por los novelistas finiseculares —ellos, que se jactaban de ser realistas—; y, aún más, lo desdeñaron como veta artística y novelística y ello constituyó un error, especialmente desde el punto de vista de la propia filosofía normativa que animaba aquellos tipos de novela.

Desde luego, el modernismo lo aparta de sí, tanto en la novela como en la poesía y así se explica la antipatía permanente que hacia él sintió Leopoldo Lugones.

Refiriéndonos ahora únicamente a la literatura de imaginación, el tema aparece sólo con el vanguardismo. Así, Ricardo Güiraldes (1880-1927) nos relata tres noches de tango progresivamente erotizadas, en París, en su *Raucho* (1917); Alfredo French, nos hace una pintura acertada de la pasión del tango en *Las de Wilson* (1918); Gálvez nos da una descripción más fría en *Nacha Regules* (1919) pero que queda equilibrada por una certera impresión musical en dos líneas, dedicadas al bandoneón. Raúl González Tuñón, siete años después, realiza líricos comentarios a tangos famosos en veintiún relatos, realistas y sensuales, realzados por una veta de humorismo y por un prólogo —un ensayo lírico, magnífico— de *Last Reason*, intitulado *Elogio del gotán*. En 1929, Julio Fingerit nos ofrece, en su trilogía *Destinos* (formada por las tres novelas "Destinos", "Eva Gambetta" y "Mercedes") ciertas figuras que se mueven algunas veces en aquel mundo del tango que llevó al teatro Martínez Cuitiño en 1914.

Fernando Gilardi, en 1937, publica una obra, *La mañana*, que es un acabado modelo de novela al gusto contemporáneo: narraciones minuciosas; más: morosas; un fino realismo, mágico, si así se lo quiere encasillar, dorado a fuegos poéticos y en ella aparece la más bella descripción de un tango, tan bien bailado como relatado.

En 1937, también Gálvez se acerca nuevamente al asunto, en *Hombres en soledad*: un personaje que seguramente opina como el autor del relato, exalta la danza porteña. Diez años después volvemos a encontrar el tango en novelas argentinas de Abelardo Arias y Valentín Fernando; ambos lo presentan con acierto, sobre todo el último, con su personaje Juan, un muchacho que *vive* tocando tangos en su armónica. Al año siguiente, Leopoldo Marechal en su *Adán Buenos Aires* nos presenta muy risueñamente unos compadres y nos glosa el tango *Cascabelito*. En los años posterio-

res a 1950 Valentín Fernando, nuevamente, en *Cara o seca*; Gómez Bas, en *Barrio gris*; María Elena Ramos Mejía, en *Un hombre y su destino*, y Álvaro Melián Lafinur, en *Sabor del tango* enfrentan a sus muñecos imaginativos con el baile de Buenos Aires.

Pero la verdadera novela sobre el tema, desde *La mañana*, de Gilardi, y casi enteramente dedicada a él es, en 1953, *Calles de tango*, de Bernardo Verbitsky, cuya acción sucede en nuestros días. Además hemos hallado una gran comprensión del tango en el relato de Enrique Larreta titulado *En la pampa*.

§ 3. *El tango y la poesía argentina*

El tango, que posee unas letras la mayor parte de ellas aliterarias y muchas veces francamente antipoéticas, interesa a la poesía argentina. Ello prueba que tiene una poesía vital distinta a la que asoma en sus letrillas.

Dicha poesía sobre el tango se abre —todo el mundo lo sabe— con aquella alusión a *La morocha* que hay en "El alma del suburbio", poema que integra *Misas herejes* de Evaristo Carriego. Estamos en 1908. Dos años antes *Almafuerte* se ha acercado al gran tema en sus *Milongas criollas*. En 1910, un poeta modernista, más influido por Santos Chocano que por Darío o Lugones, Marcelo del Mazo, nos da un tríptico tanguero en la segunda serie de *Los vencidos*.

Lugones, ya que lo hemos nombrado dos veces, sólo ha aludido al tango en dos ocasiones.

Güiraldes, en 1911, todavía en agraz, en pleno período cubista e intimista, nos ofrece el primer poema dedicado al tango que tenga valor literario, por muy relativo que éste sea, ya que Marcelo del Mazo no era poeta ni poseía destreza técnica y José de Maturana solamente echó al tango una mirada muy superficial.

Han de pasar años para que el *Tango* de Güiraldes pueda ser superado, pero, en 1921, Fernán Silva Valdés nos da su obra maestra, *Agua del tiempo*, después de la cual sólo

se ha repetido. En ella se inserta su magnífico poema *El tango*, ante el cual sólo rivalizarían por ese entonces los hermosos versos de Manuel Gálvez, *Tangos*, publicados cuatro años después. Podrían mencionarse, para no dejar nada en el tintero, los versos nerviosos de Pedro Herreros y algún salmo de Oliverio Girondo. Pero, en 1926, Miguel A. Camino, en *Chaquiras*, publica su poema *El tango*, de carácter descriptivo-lírico, de singulares efectos y que recuerdan, en algo, la síntesis narrativo-poética con que, al poco tiempo, habría de deslumbrar al mundo un García Lorca; años después Borges habrá de objetar algunos datos de Camino, pero reconocerá también la alta calidad poética de sus versos.

Amarga poesía señorea el *Tango* de Nicolás Olivari en *La musa de la mala pata* (1926) en la que humanidad, angustia y lirismo proyectan sugestivas luces al relato tanguero. Gustavo Riccio también ensayó, el mismo año, una evocación del tango en *Un poeta en la ciudad*.

Dos años después, Carlos Muñoz, más conocido periodísticamente por *Carlos de la Púa* publica, en chimento rantifuso y porteñero, una descripción maleva de *Tango viejo*, admirable por el ritmo y la intención. También ese año nos da su subjetiva versión sentimental Raúl González Tuñón en *Miércoles de ceniza*. Y, al siguiente, Eduardo Uribe en *Jazz criollo*, su contrapuntístico *Tango*. Por la misma época Silva Valdés reitera sus metáforas en un nuevo *Tango*. En 1933 Berta de Tabbusch mezcla sutilmente el sentimentalismo y la ironía para conseguir su *Tango* inserto en *El tranvía embrujado*.

Más ingenuos son los versos de Raúl Rubianes en *Romances del amor nuevo*, también de 1933, y más cargado de intención social; y moralizante, a su modo marxista, el *Tango* de *Ocho pasado meridiano*, de Juan Guijarro (Augusto Gandolfi Herrero) (1939).

Bellos, y de hombre profundamente conocedor del tango, son los versos de Enrique Cadicamo (*La luna del bajo fondo*, 1940, y *Viento que lleva y trae*, 1945).

El compadre, de Manuel Pinedo y *Vidas en la bruma*, de Pedro Luis Larrague, ambos de 1943, no logran aupar del todo la calidad poética del tema *tango*, en continuo descenso desde diez años antes, hasta tocar fondo con el *Réquiem para milonguita*, de Roberto Valenti. En ello también pone su esfuerzo José Portogalo (*Mundo del acordeón*, 1949).

En temas sencillos se florean Oscar R. Peña, con su poema *Me encontré con un amigo*, el Vizconde de Lascano Tegui, con *Muchacho de San Telmo*, Julio César Ibáñez, con varias composiciones.

Se destacan, luego, Horacio Klappenbach en su *Prólogo a Buenos Aires* y la *Memoria de Gardel*, de Alberto Girri. En la década del 50 los poemas importantes son *El tango*, de Juan Carlos Lamadrid; *Juan Nadie*, de Miguel D. Etchebarne; *La Biblia rea*, de José León Pagano (h.) y, sobre todo, *Letra para Juan Tango*, de José Portogalo, donde este poeta mira al tango desde todos los ángulos, coronando este conjunto el magnífico *Tango* de Borges, de 1958, una poesía que honraría a cualquier literatura y a cualquier idioma. Pocas líneas líricas de valor hemos hallado en el último trienio.

§ 4. *El tango y el ensayo*

Ernesto Quesada (1858-1934) fue un fino espíritu atento a los fenómenos sociológicos que nacían ante él: lo prueba el haber escrito el primer ensayo producido en la Argentina sobre el tango al año apenas de comenzado el siglo XX y cuando la *intelligentsia* tanto despreciaba nuestra música. *El criollismo en la literatura argentina*, se intitula su trabajo, que sólo cuatro años más tarde tendría una continuación en un artículo de José S. Álvarez (Fray Mocho) que no ha sido recogido en sus *Obras Completas*.

En 1910 los escritores españoles residentes en la Argentina, José María Salaverría y Ciro Bayo, prestan alguna atención a la evolución de la milonga. En 1914 la prosa

nacional se expide sobre el tango por medio de la pluma poco comprensiva, al respecto, de Juan Pablo Echagüe en una crítica teatral sobre *El tango en París* de García Velloso. El mismo *Jean Paul*, ya en 1906, había denigrado al tango en un artículo al pasar. En el año 1914 Lugones escribe el ensayo sobre música criolla que adorna *El payador*, que sólo dos años después aparecerá completo y en forma de libro. Lugones, que siempre odió al tango, lo vapulea estética y éticamente al compararlo con otras danzas argentinas. En la *Revue Sudamericaine de Paris* y en el Nº 5, aparece traducido dicho ensayo al francés, acaso por el mismo Lugones, pero presenta la particularidad de haber hecho desaparecer el juicio despectivo sobre el tango aunque dejando sólo una alusión final negativa. En 1922, Roberto Gache aplica al tango sus puntas de fuego humorísticas y tres años después Salaverría, que realiza un viaje por España nos envía desde Madrid una crónica acerca de la conquista de Madrid por el tango, estableciendo la particularidad de que si el tango también ha conquistado a París y otras capitales europeas lo ha hecho como danza, en tanto que en Madrid el tango gusta como canto.

En 1925 y 1926, *Last Reason* en *A rienda suelta* y Jorge Luis Borges en *El tamaño de mi esperanza* nos hablan, con alguna exaltación, del tango.

Pero, en 1926, aparece un trabajo que está destinado, durante muchos años, a ser comentado por los escritores que, sucesivamente, y cada vez con más intensidad, se ocuparán del tango. Se trata del libro *Cosas de negros* del uruguayo Vicente Rossi, residente en Córdoba, en la Argentina. Rossi sostiene el origen negroide de la palabra y del concepto tersipcoro del tango: hijo de las "academias" del baile suburbano de Montevideo el destino un día le dará pasaporte universal. Ya veremos cómo Borges y otros ensayistas se revuelven contra esta teoría anti-bonaerense del tango. El autor de *Discusión* —dos años después— en 1928, polemizará con el uruguayo en *El idioma de los argentinos*. Negará, sobre todo, al tango encanallado que se expresa en

letras lunfardas y el origen montevideano de nuestra milonga. En el lustro siguiente aparecen otros trabajos de Gerchunoff, Madeleine Tinayre, Pablo Rojas Paz, Raúl Scalabrini Ortiz, Octavio Ramírez, Enrique Loncán y Eduardo S. Castilla.

En 1933, Ezequiel Martínez Estrada crea un ensayo notable sobre el tango que incluye en su *Radiografía de la Pampa*, uno de los libros claves de la esencialidad argentina. Dice del tango que es un baile pesimista, melancólico, lascivo, de origen prostibulario, y que ha logrado su cabal expresión en la falta de expresión. Todo él, concluye, es del dominio del alma vegetativa.

Tres años después Alfonsina Storni en *Desovillando la raíz porteña* sostiene, en tesis y factura de poco valor, que el tango descubre una sensualidad particular, frente a otras sensualidades: todo el ensayo se resiente de falta de precisión en el uso de nuestro idioma.

Todavía en 1940 Martínez Estrada vuelve a la carga (en *La cabeza de Goliath*) describiéndonos, esta vez, la voz hombruna del bandoneón.

Al año siguiente, Federico Quintana, en su libro *En torno a lo argentino* realiza con acierto unos paralelos psicológicos sobre los bailes del tango en comparación con los de otras danzas.

En 1942, en *Extremos del mundo*, Ignacio B. Anzoátegui realiza una excursión lírica en rica y jugosa prosa, por la Boca, una de las barriadas generatrices del tango.

José Luis Lanuza, en 1946, en una explosión de amor por la *Morenada*, resucita y sostiene una vez más —aunque con alguna timidez o indecisión— las ideas ya mandadas guardar de Vicente Rossi.

En los años siguientes Rodolfo M. Taboada hace humorismo a costa de las cancionistas criollas; Ramón Gómez de la Serna nos regala con una interpretación del tango, *sui generis*, pero no inexacta; y Juan Zocchi ensaya expresar acerados secretos de nuestra música y danza en una lograda

Historia psicológica del tango. El uruguayo Daniel J. Vidart plantea, por primera vez, los problemas culturales del tango y, en 1951 y 1953, Bernardo González Arrili nos ofrece dos libros muy bellos que no son sino evocaciones, pero magistralmente recreadas, del *Buenos Aires 1900* y de la *Calle Corrientes entre Esmeralda y Suipacha (Comienzos del Siglo XX).* Son puras reconstrucciones, entre documentales e imaginadas, de tipos, gestos y palabras vivientes cincuenta años atrás. Un profundo conocedor del teatro argentino, Domingo Casadevall, nos escribe, con miras éticas, páginas acerca del tango en su libro *El tema de la mala vida en el teatro nacional.*

La difusión del tango en las masas son los temas que tratan Facundo Flores y Lázaro Liacho en sus ensayos sociológicos de 1954, mientras que, en ese mismo año, el poeta Francisco Luis Bernárdez nos da, en su excelente prosa clásica, ciceroniana, una evocación de Carlos Gardel.

En 1955, Miguel D. Etchebarne nos entrega un libro riquísimo de información: *La influencia del arrabal en la poesía argentina culta.* Ideas originales y perspicuas afloran en *Tiempo de tango y fuera de tiempo,* de Eduardo S. Castilla.

Al año siguiente aparece un ensayo muy completo y fino, que versa sobre todos los matices de lo tanguístico: es el libro de Carella, *El tango: mito* y *esencia.* Con respecto al origen opina que el tango pudo nacer simultáneamente en Buenos Aires y Montevideo, opinión sincretista muy arriesgada pues el tango, como cualquier otra criatura sólo pudo nacer en un solo sitio determinado del orbe. Nadie es hijo de dos madres. Estudia asimismo Carella si el sentido de algunas ideas —generalmente sentimentales— que ennoblecen las pocas buenas letras tiene sus antecedentes en Aristóteles, Horacio, Catulo, Dante, Goethe, Byron... Del nuevo tango afirma el crítico que es ahora firme, seguro, dueño de sí mismo, menos agresivo y más importante...

En un número de la revista montevideana "Sodre", dedicado al tango, se leen, en 1956, notables piezas de ensa-

yistas y musicólogos uruguayos. Entre ellos, se destaca Vidart con una excelente *Sociología del tango* y Horacio A. Ferrer con una notable *Introducción al tango* que luego superará en todo sentido con su libro *El tango: historia y evolución* en el que examina de cerca, y con afilado instrumento técnico, todos los problemas del tango: dicho libro es, hasta ahora, el más agudo y completo de los que sobre el tango poseemos.

Volviendo al orden cronológico, debemos destacar, en la obra *Imperialismo y cultura*, publicado en 1957, por J. J. Hernández Arregui, el capítulo "El tango como reflejo social". En el mismo año, Luis F. Villaroel nos entrega un libro que se pone en la línea de los mencionados de Carella y Ferrer, aunque presenta un título impropio o que técnicamente es un error: *El tango, folklore de Buenos Aires*. Se suceden todavía dos obras importantes en 1959: la de Arturo López Peña, *Teoría del argentino* y la de José Sebastián Tallon, *El tango en sus etapas de música prohibida*. Si la primera es muy aguda, la segunda es muy importante, pues cala en los problemas morales del tango con dignidad, acierto y valentía.

§ 5. *El tango en la historia, la crónica y los viajes*

En este capítulo se inscribe el trabajo literario más antiguo que existe en la literatura nacional, que es como decir en el tiempo absoluto, sobre el tango. Se trata de un libro que cada vez que ha sido impreso sus editores le han dado un título distinto. Es de Ventura R. Lynch, quien lo publica en 1883. Hoy lo conocemos por *Cancionero Bonaerense* o *Folklore Bonaerense* porque el título primitivo era muy largo y poco expresivo. Lynch caracteriza la milonga, primitivo antecedente del tango y nos dice que ella, en los contornos de la ciudad está tan generalizada que "hoy la milonga es una pieza obligada en todos los bailecitos de medio pelo", que también es ya del dominio de los organilleros y que se baila en los casinos de baja estofa tanto en los mer-

cados del Once y Constitución como en los bailes y velorios de los carreritos, soldadesca y compadraje. Hace setenta y cinco años que se escribieron estas cosas. Ha cambiado en estos tres cuartos de siglo la estructura y la psicología de nuestro pueblo. Hoy ni Buenos Aires ni la Argentina tienen ni soldadesca ni compadraje. Después, deben mencionarse los leves toques informativos y humorísticos de Juan A. Piaggio en su cuadrito *Caló porteño*. Y, hace cincuenta años, pues corren veinticinco años entre el trabajo de Lynch y éste, el general Fotheringham, sin denominarlos, nos habla de bailes antecesores del tango, "coreográficos lucimientos de *milongas de corte especial y de ciertas mazurkas de quebradas horizontales y agachadas* que echaban tierrita en el hombro a los del barrio del Retiro, famoso por su válgame el cuerpo y la vista"...

Por la misma época dos periódicos de París, *Femina* y *Marianne*, y Don Roberto B. Cunninghame Graham, en su libro *El Río de la Plata*, nos informan del éxito que alcanza el tango en París. En cambio Gómez Carrillo se acerca a Buenos Aires, para saborear el tango en su solera. Y Adolfo Rey en sus *Notas de verano*, nos dice que, en el Parque Hotel montevideano ha visto bailar en 1913 el tango *uruguayo* y el tango *argentino* a parejas de la alta sociedad, aunque sostiene no haber percibido la diferencia existente entre ambas clases de tango...

En 1926, Rodolfo Senet nos transcribe una milonga del 80 y, dos años adelante, Fernando Ortiz Echagüe, escritor argentino por su comprensión del ambiente nacional, aunque nacido en España, nos cuenta en *Pasajeros, correspondencia y carga* la vida de dos argentinos ricos y tangueros en el París de 1912.

Aunque editado muchos años después, Martín Aldao, el crítico obsesionado por la literatura de Enrique Larreta, nos cuenta en su diario sucesos parisienses de 1930 y 1931 relacionados con el tango. Llamó a su libro *El París que fue*.

En 1936, Héctor y Luis Bates publican su documentada

y analítica *Historia del tango*: creemos que es el único trabajo serio que existe en la materia.

En 1945, la ágil pluma de Francisco García Jiménez pone en excelente castellano la vida de Carlos Gardel que le cuenta José Razzano. Cinco años después, Homero Guglielmini hace un cálido elogio de Carlos de la Púa, "cantor del arrabal" y Cátulo Castillo el del poeta y gran letrista de tangos, Celedonio Flores.

Hace sólo tres años, un escritor nuestro que siempre anda viajando, Abelardo Arias, narra en *París-Roma: de lo visto y lo tocado* cómo se sintió desubicar al escuchar de golpe, en Niza, un tango bien tocado.

En la historia de la música del siglo XIX aparecen excelentes trabajos: en 1953, del uruguayo Lauro Ayesterán y en 1957 del argentino Ricardo Rodríguez Molas. Incluimos, por último, tres interesantes crónicas publicadas en lo que llevamos de 1961, debidas a las plumas de Ernesto Castrillón, José Luis Muñoz Azpiri y el nombrado Francisco García Jiménez.

§ 6. *El tango y la filología*

Eduardo S. Castilla dice que la voz *tango* es japonesa; Vicente Rossi que negra; otros que procede del latín y es española vieja. Avelino Herrero Mayor en *Lengua, Diccionario y Estilo*, de 1938, se evade de la filología al hablarnos de la *Evasión por el tango* y nos da explicaciones psicológicas y no lingüísticas de lo que es y significa nuestra danza popular. Y en general acierta, pese al juicio peyorativo de Tulio Carella.

Conste que Daniel Devoto *no* habla del tango en su finísima antología poética *La flor de la rosa* pero es tan bonito lo que eruditamente recoge y rezuma del villancico

Tango vos el mi pandero

que reproducimos sus textos para afirmar la doctrina de que

la palabra tango —tocar, tañer, toco, taño—, es tan hispanolatina como la que más.

José Gobello, en *Lunfardía* (1953), con erudición e inteligencia, sostiene la validez poética y psicológica del lunfardismo cosmopolita y afirma que no es germanía solamente carcelera la del dialecto tan especial que acunó las letras de la época heroica del tango. Agregamos una nota de Roberto Cassinelli sobre la ansiedad que experimentaba Benavente por saber de boca del propio Carlos Gardel si el *lunfardo* alteraría y lesionaría el genio del idioma castellano en Buenos Aires.

§ 7. *El tango y la musicología*

Por muy excelentes que sean las ideas y sentimientos que en conjunto nos depara toda la literatura del ensayo literario y filosófico sobre el tango, semejante literatura carece de *objetividad* y de *método* en el estudio pues ni explica ni clasifica ni juzga con orden lógico, ni claridad, los infinitos elementos formativos e imponderables que sobre el tango se han posado y germinado en él como sobre tierra fecunda.

Esta objetividad, aunque referida sólo a los elementos melográficos del tango la obtenemos en los magníficos estudios musicográficos que sobre el tango han redactado especialistas argentinos, principalmente Carlos Vega, gran técnico y escritor (y músico y poeta); Juan Carlos Lamadrid, estudioso de las últimas transformaciones del tango; y el escritor uruguayo ya nombrado, Horacio A. Ferrer.

Dos trabajos notables se deben al primero de ellos: *Danzas y canciones argentinas*, de 1936 y un doble estudio sobre la coreografía del tango argentino, de 1954. He aquí algunas de sus ideas, transcritas telegráficamente: *El desdén por la consideración y estudio del tango resulta de una completa falta de sentido histórico*; la transformación de los tangos lleva este camino: primero fueron los tangos de Andalucía; el ritmo del tango andaluz se cultiva en la Argentina;

el tango andaluz y la milonga no son la misma cosa pues tienen melodías diferentes; el tango andaluz pasó del teatro español al argentino: los tangos de Aróstegui son todavía tangos andaluces y no porteños; *los plebeyos y los aristócratas porteños, al unísono, realizan entonces, desde el punto de vista de las formas coreográficas el esfuerzo de creación más vigoroso y original de los últimos siglos en materia de danzas.* La milonga —sigue diciendo— alentará en la entraña del tango argentino; pero hacia el 80 se produce una confusión de nombres entre habanera, tango americano y tango andaluz, hasta que el tango andaluz adquiere la coreografía porteña, la de la milonga, y así ya tenemos el tango criollo (previo un paso por el tango-milonga); dentro del ciclo de la pareja enlazada el tango inaugura el matiz de la pareja abrazada; con ello el tango acabó con los bailes para conversar. Estamos así, en 1910. Después viene el verdadero tango, el *tango argentino.* Estas ideas son puestas al día en los dos estudios coreográficos de 1954 y en un nuevo libro en preparación, sobre el que nos ha anunciado que aparecerán "palabras definitivas" sobre el tango.

En 1946, en *Música tradicional argentina,* Isabel Aretz nos da reveladores datos concretos sobre la aparición y el desarrollo del tango en las ciudades del norte de la república.

En los trabajos de Juan Carlos Lamadrid se nos marcan algunas fases del progreso musical, creador y renovador del tanguismo moderno, cerrado el ciclo de la "guardia vieja".

Entre los musicólogos de lengua alemana que se han ocupado del tango se hallan Félix Weintgarner y Curt Sachs.

En 1947, Juan Francisco Giacobbe nos ofrece un ensayo pleno de riquísimas sugestiones, *La Argentina se expresa en su música.* Diez años después Francisco Canaro publica un libro simpático pero desordenado, desde el título largo e impreciso: *Mis bodas de oro con el tango y mis memorias,* pero lleno de informaciones y cálidas y humanas expansiones. Ofrecemos, luego, de músicos vanguardistas, cuatro

fragmentos de Enrique Francini, Enrique Duca, Horacio Salgán y Astor Piazzolla. (Otros trabajos de interés producidos por la musicografía argentina en relación con el tango, son el de Juan Álvarez, *Orígenes de la música argentina* (1908), que aunque superado por los técnicos posteriores tiene el mérito de ser el primero, y algunos estudios —un poco pesados— de Gastón Talamón y Arturo S. Scianca y algunos escarceos u opiniones de Joaquín López Flores y Juan Carlos Paz.)

§ 8. *La erudición*

M. D. E., desde hace casi seis años, asombra al lector del suplemento dominical de *La Nación* con la exhibición —tan erudita como amena— de los máximos conocimientos bibliográficos puestos al servicio del mejor modo de estudiar una literatura: por temas vivos y vivientes. Que el lector responde al esfuerzo inteligente de M. D. E. lo demuestran las muchas personas a las que puede sorprenderse durante los primeros días de la semana leyendo con fruición en los tranvías y trenes esta ya famosa sección dominical. Esta sección interesa, en efecto, sobremanera al público culto; y de un modo especial a los intelectuales de toda la república. El tango, desde el punto de vista bibliográfico, ha ocupado ya sus columnas en cuatro o cinco oportunidades y en esas ocasiones ha recorrido, registrado, acotado y transcrito fragmentos de cerca de ochenta trabajos relacionados con el tango. En la presente monografía nos hemos tenido que esforzar para alcanzarle y ponernos a su par en el registro numérico de los autores, ya que no en el arte de comentarlos y en el acierto de trascribir sus mejores conceptos.

En nuestra modesta investigación hemos sufrido tropiezos pintorescos y dolorosos. Así, no hemos podido conseguir en ninguna biblioteca pública ni privada —hemos recorrido los ficheros y anaqueles de veinticuatro de ellas— varios libros de nuestra lista para examinarlos: cuatro o

cinco de edición extranjera y media docena de prensas nacionales. Cuando no los encontrábamos ni en la Biblioteca Nacional (en la cual, a pesar de todos los inconvenientes conque funciona, pero gracias a la capacidad, competencia y cariño por los libros y diligencia de jefes y empleados, hemos hallado el 75 % de los trabajos revisados), pensamos buscar, en su repositorio legal, el segundo ejemplar llevado por el autor o su editor al Registro de la Propiedad Intelectual y que, por imperio de la ley, debe quedar depositado en la Biblioteca del Congreso de la Nación.

—¡Oh! —dijonos el bibliotecario que nos atendió, aún antes de buscar en el fichero—, *libros de esta clase* no pueden estar aquí.

Le explicamos que precisamente, allí *deberían* estar.

—¡Oh, no! —replicó el transporta-libros—. Aquí solamente hay obras de importancia: Legislación, Derecho Administrativo, Historia, Literatura... Los libros que no tienen valor nos los llevamos a nuestras casas, los regalamos a los amigos o los destruimos.

Le miramos asombrados, irritados, pero antes que estalláramos de indignación, completó impúdicamente su pensamiento con esta ironía:

——Es así, como lo oyen de mis labios. ¡Cómo se va a guardar en el Palacio de las Leyes libros sobre el tango!

Comprendimos que éramos impotentes para luchar contra lo que ese concepto simplista significaba. Detrás suyo estaban las apretadas legiones de la burocracia.

Esta enormidad jurídica sucede, efectivamente, en el palacio de las leyes y con ella se destruye el propósito del legislador, todos los alcances de la ley 13.729 y la posibilidad de agotar cualquier investigación bibliográfica en la república.

Artículo II

EL TANGO Y LA LITERATURA EXTRANJERA

Sabemos que se ha escrito mucho sobre el tango en libros y periódicos extranjeros; estamos sobre la pista de varios hilos que nos llevarían a parar muchas fichas en la mesa con datos bibliográficos sobre esa producción literaria, pero hemos carecido de tiempo para ello. Sólo damos algunos elementos escritos en castellano o traducidos a nuestro idioma. El español José María Salaverría inicia en 1910 esta bibliografía con mención de la milonga en su libro *Tierra argentina*. Quince y diecisiete años después insiste sobre el tema en sus trabajos *El tango conquista a Madrid* y *Civilización y criollismo*.

La literatura de imaginación está dada aquí por una comedia, intitulada *Le tango*, antecedida por un discurso académico de Jean Richepin y una novela, que no hemos identificado, de Bruce Marshall: no hemos encontrado, tampoco, la primera.

En 1914, en su libro *El Río de la Plata* Roberto B. Cunningham Graham deshila sus recuerdos sobre el primer tango que vio bailar —fue en el Uruguay— a propósito del *succés* del tango en la *season* de París. Ese capítulo sobre el tango lo traduce Lugones al francés el mismo año, casi al mismo tiempo que aparece un libro de aquel gran cronista guatemalteco que se llamó Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) *El encanto de Buenos Aires*, donde nos da frescas impresiones sobre el tango bailado no sólo en su tierra de origen sino en los barrios y en los medios en que nació. Una francesa, Madeleine Tinayre, nos dice algunas bagatelas en *A propósito del tango argentino*, ensayo publicado en *La Nación*. Aparecen, por último, tres libros al hilo, en 1931, 1932

y 1933, uno norteamericano, otro alemán y el último inglés, sobre aspectos de la vida nacional *y por ende* sobre el tango: *América hispana*, de Waldo Frank; *Meditaciones sudamericanas* de Keyserling y *Argentine tango*, de Philip Guedalla. El primero fue traducido por el gran poeta español León Felipe. Los tres exponen cosas muy bien observadas y mejor dichas. A todos estos ensayos hay que agregar la producción uruguaya mencionada al inventariar los géneros literarios en su vinculación con el tango.

Capítulo III

CONTENIDO CONCEPTUAL DE LOS TEXTOS LITERARIOS SELECCIONADOS

Artículo Primero

ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL TANGO A TRAVÉS DE LOS TESTIMONIOS HISTÓRICOS CONSERVADOS POR LA LITERATURA NACIONAL

§ 1. *Nacimiento del tango*

I. OBSERVACIONES GENERALES

El tango fue, primeramente, habanera y milonga. Miguel A. Camino proclama:

> Hijo fue de una milonga
> y un *pesao* del arrabal.

La transformación —compleja— ha ocurrido en solo algo más de ochenta años. No la conocemos con exactitud porque las generaciones literarias finiseculares tenían sus sentidos puestos en Francia y no en la vida del país. Ignoraban lo que ocurriría en su torno y no captaron el fenómeno. Apenas lo entrevieron algunos hombres de teatro y algunos críticos del ambiente. Y esto, en una época naturalista. Por eso un musicólogo, entrado ya el año 1908, resbaló sobre los orígenes exactos del tango; le hubiera bastado mirar lo que entonces ocurría a su alrededor para dejarnos precisadas las materias primas del tango y nos hubiera evitado discusiones posteriores entabladas hacia 1928 y después.

A pocas décadas del momento inicial —dice Carlos Vega— "nadie conoce el origen de los elementos que integran el tango. Cada anciano vivo ha desempeñado su mínima parte en la forja, pero ninguno ha reunido en sí todas las experiencias individuales de cuya trabazón resulta la historia que nadie podrá ya escribir. Viven los testigos y es preciso acudir al documento". Así es.

II. ETIMOLOGÍA DE LA VOZ TANGO

Varias han sido las explicaciones que se han dado para elucidar su significación y su origen. Vicente Rossi afirma que *tangó* era "tambor" en la negrada afro-montevideana. La Academia no trae etimología. Algunos diccionarios la proponen así: De *tangir*, tocar o palpar. Es muy probable que éstos acierten. En ese caso tango derivaría de *tangir*, que en español antiguo equivalía a tañer o tocar un instrumento, según recuerda Vidart. Pero *tangir* proviene del verbo latino *tango, is, tetigi, tactum, gere* que Cicerón emplea en el sentido supradicho de tocar, palpar. Así se lee en Virgilio *tangere portum*, tocar puerto. Véase la preciosa nota de Daniel Devoto que nosotros traemos en nuestra Antología tomándola de su libro *La Flor de la Rosa*. Al *vesre* —nos recuerda el mismo culto autor— es *gotán*. Dános, luego, tres autoridades de esta modalidad. Conviene saberlo pues en nuestra Antología el término aparece algunas veces. Por último, para Eduardo S. Castilla, el vocablo es japonés: una ciudad, una región, una fiesta nacional, en el Japón se denominan así.

III. PERQUISICIÓN DE INFLUENCIAS

Veremos sucesivamente si hubo ascendencias indias y negras y las transformaciones que diversos autores suponen en la habanera, el tango andaluz y la milonga para confluir en nuestro tango y conformarlo; examinaremos, además, la tesis de Vicente Rossi y otros orientales acerca de su origen montevideano.

A) *Influjo indio.* El indio no tiene parte en el tango,

salvo en la progenie de algunos de los futuros bailarines del suburbio de ayer —aindiados rostros— y de las villas miserias de hoy, pero que sienten poco el tango. Lázaro Liacho —creemos— es el único escritor que pensó en semejante componente.

B) *Influencia negra.* Sólo recae sobre el ritmo, según Juan Álvarez, Torre Revello, los hermanos Héctor y Luis Bates, Carlos de la Púa y Waldo Frank. Éste dice que en el tango el *tom-tom* de los bosques africanos es un latido profundo; débil, pero preciso. El primero de los nombrados, anotaba, hace más de medio siglo: "Hoy que casi no hay negros, siguen resonando *zambas* y *milongas, habaneras* y *tangos,* con la especialidad de que estos últimos han resultado ser la música más furiosamente criolla que por el momento se conoce". Torre Revello deriva de la influencia negra, según expresa, la analogía que encuentra entre el tango y la *danza,* tan popular en Colombia. Según los hermanos Héctor y Luis Bates, nuestros antiguos músicos han creído ver en el compás del candombe una semejanza notable con el del tango pero fuera de ésta no aceptan ninguna otra influencia negra, porque la música de los morenos no podía ser asimilada por los músicos del tango, ya que no tenían una melodía típica determinada, sino solamente gritos agudos y destemplados que acompañaban a aquel compás. En realidad, las danzas que han influido para que la última transformación del candombe posea melodías accesibles a nuestro gusto son precisamente la habanera y el tango...

Cuatro autores niegan lo candombero del tango: Giacobe es el más tajante y afirma rotundamente que los negros no han influido jamás sobre ninguna expresión sensitiva o estética argentina. Eduardo S. Castilla y Federico Quintana consideran amputadas las raíces mulatas por los blancos, verdaderos y, a la postre, únicos creadores de la danza. Hernández Arreghi, el menos absoluto de los cuatro, nos explica que el elemento negro, antimelódico, espontáneo y estridente, o bien plañidero o religioso, no existe o está

totalmente desfigurado por influencias múltiples y enrevesadas, españolas, paraguayas e italianas.

C) *La habanera.* Según los señores Bates las líneas melódicas entre tango y habanera coinciden. "¡Quién sabe —alegan— qué reminiscencias lejanas no tenía la habanera para los negros que la incorporaron hacia 1880 a sus propios bailes!" Luego se atenuará el elemento africano en el ritmo del candombe contorsionante. Se llamó *tango*, en algún momento, a las habaneras que traían al puerto de Buenos Aires los marineros españoles y cubanos que de La Habana venían. En 1885, según Arturo Scianca, la clase media bailaba habaneras y la clase arrabalera, milongas. En 1910 José María Salaverría advertía en nuestras milongas algún parecido con las guajiras de Cuba. Cree Castilla, a este respecto, que hay una forma primitiva de tango, más rápida que la habanera y supone y nos historia la llegada a Andalucía de semejante danza, que pronto se olvidará en la Cuba originaria, ahogada por la vera habanera; ocurrirá lo mismo con su hijuela española, algo más tarde, de modo que ninguna de las dos especies influye en nuestro baile. El tango porteño, según este autor, es algo completamente nuevo, insospechado, aunque deba reconocer que la habanera dejó rastros en él de su melodía.

D) *Tango andaluz.* Gómez Carrillo, el escritor guatemalteco, se pregunta: "A no ser el nombre, ¿qué tiene de común el tango andaluz, bárbaro, sublime y patético, con su hermano el tango argentino, fino, felino y cortesano?" Sin embargo —dejemos aparte las calificaciones— cuando el tango nacía, sus contemporáneos sentían más que nosotros el injerto del tango andaluz. Juan Álvarez encontraba en el español el acompañamiento típico de las milongas nuestras; no obstante que en seguida se pasaba a un verdadero zapateo, próximo al del clásico *gato*.

Vega explica que el tango andaluz surgió hacia 1850, popularizándolo el teatro español durante décadas, hasta que entró en decadencia por 1880, sin extinguirse totalmente, pues resurgió algo remozado y pulido *circa* 1900;

se cantaba y se bailaba; se asemejaba también a la habanera; y, como la milonga, presenta, en sus giros, determinados "diseños melódicos, lo suficientemente típicos, para caracterizar la especie". El mismo Vega lo encuentra, en el país, ya en 1888. "Aparece como cantable en 1891 *(El tango del mate)* en el teatro; y como danza, no sabemos si enlazada, en *Julián Giménez*, de Aróstegui", en la misma época La música que publica este último autor en 1896, de un tango criollo, demuestra que se trataba de un tango andaluz más o menos modificado. Idéntica cosa puede asentarse de los tres tangos de *Ensalada criolla*, la primera zarzuela argentina 100 % local (Guibourg), escrita por De María y García Lalanne.

José González Castillo nos ha connumerado la transformación de lo hispano en lo argentino al nacer el teatro criollo, simultáneamente con nuestro tango: "El *chulo* era el original graciosísimo de nuestro compadrito porteño. La *chulapa*, nuestra *taquera* de barrio. El *pelma sablista* de los Madriles, nuestro vulgar *pechador callejero*. Las *verbenas*, nuestras *milongas*. Las *broncas*, nuestros *bochinches*".

Sin embargo, los hermanos Bates niegan la influencia del tango andaluz en el criollo. Numerosísimas versiones del primero llegaron a nuestras costas por aquellos años: hacia 1902 los mismos tangos andaluces que se oían en los organitos de Madrid se oían en los organitos porteños. Y Vega recuerda esta anotación de Florencio Sánchez: *la ciudad se había verbenizado*, aludiendo a la popularidad de los cantables de *La Verbena de la Paloma*. Empero, Waldo Frank sólo hace literatura cuando dice que el tango es una marcha en la cual el éxtasis vertical de España se estratifica en un paso horizontal...

E) *Herencias gauchas*. Quizás uno de los hilos que forman la trama del tango provenga de la gauchedad: acaso payadores y milongueros, padres estos últimos del tango, posean un común origen. Persiguiendo la mejor clarificación y ordenamiento de tantos materiales como disponemos, postergamos el tratamiento de este punto para más adelante.

El problema de fondo lo sumiremos con el de la porteñidad, y allí veremos, en sitio que reputamos más a propósito que éste, si ese hilo no es aún más antiguo y si llega hasta el propio Martín Fierro...

F) *El origen montevideano.* Algunos uruguayos afirman que el tango nació en Montevideo, hijo del candombe de los negros. Según ha probado Ayesterán, ya en 1807 y 1808 a estos candombes se les llamaba *tambos* o *tangos*, pero el propio musicólogo oriental agrega que *no es posible, desde luego, remontar el origen del tango de fines del siglo* XIX *a esta expresión de casi un siglo antes, por la sola similitud de un título.* Aún antes, en 1802, existía en Buenos Aires la *Casa del Tango de los Negros*, según una documentación servida por el doctor Ernesto Celesia a Ricardo Rodríguez Molas. A nosotros nos parece que éste ha hecho un descubrimiento mayor al encontrar en la página 395 del número 33 de *La Ilustración Argentina*, del 30 de noviembre de 1882, un dibujo de F. B. titulado *El tango*, y que reproduce en su opúsculo sobre la música y la danza de los negros porteños de los siglos XVIII y XIX. Si ese es el tango de los negros del 80, se terminó toda discusión y tiene razón Ayesterán (cuanto más en 1807); ese tango nada tiene que ver con nuestro tango. El grabado posee suficiente movimiento y gracia para advertir en él el frenesí del más negro de los candombes. Aunque, en realidad, lo que parece es que estamos frente a una de las figuras del *mambo*, ese baile antillano a pareja separada que estuvo de moda en nuestros escenarios y en algunos salones de baile hace algunos años. Y esto es definitivo.

Se puede deducir de ambas fuentes históricas citadas que la evolución de la palabra *tambor* pronunciada por negros labios ha sido *tambó, tambo, tango*. Tambor implica ritmo, un ritmo —insistimos— de candombe que no es precisamente el ritmo de nuestro tango. No obstante, Vicente Rossi noticia acerca de un tango montevideano, *El chicoba* (La escoba), de 1866: pero que no es sino un baile de candombe en la realidad. Reconoce él también que los negros

decían *tocá tangó* por tocar tambor, para ordenar el comienzo de sus bailes y deduce, de todo ello, o en virtud de todo ello, que el tango es hijo de la milonga afromontevideana de compadritos y negros y nieto de la habanera.

Jorge Luis Borges le niega que la milonga sea montevideana: el tango, baile de ciudad y no campero, es porteño —afirma— porque el pueblo de esta ciudad se reconoce en él; y el de Montevideo, en cambio, es sólo nostálgico de gauchos. Recuerda que en 1880 había milongas en Buenos Aires cuando no las había en Montevideo: milongas tejedoristas y otras para las que apela a la autoridad de Rodolfo Senet. También lo dice Federico Quintana rotundamente: "Desciende de la milonga; nació en las afueras de Buenos Aires. Poco más tarde, veraneaba en Montevideo".

En *Notas de verano,* Adolfo Rey nos hace asistir, en 1914, como ya dijimos, a una fiesta en la Parque Hotel de la vecina orilla. La buena sociedad desea dar carta de ciudadanía al tango. Se ejecutan tangos uruguayos y argentinos. Y el autor reflexiona: "No veo, no acierto a discernir las diferencias, si es que existen, aunque creo que lo que existe es el prurito de querer tener algo propio y nacional que se distinga de lo ajeno, aun siendo exactamente lo mismo." Dicho así, sin eufemismos, estamos seguros que se ha enunciado una verdad.

Por su origen el tango es sólo porteño. Pero al poco tiempo, *veraneaba en Montevideo*... porque se ha transustanciado tanto en el alma montevideana que podemos aceptar la grande porción de realidad encerrada en este aserto de Daniel Vidart: "Porfiar que sea bonaerense o montevideano es cosa baladí. El concepto de área cultural, desconocido de muchos intelectuales de estas latitudes, impide toda prioridad antojadiza o patriotera. Desde temprano hubo una ósmosis constante entre las orillas urbanizadas del río como mar. Aróstegui, el cantor de *El apache argentino,* es uruguayo, como fueron Saborido, el compositor de *La morocha* y *Felicia,* Mattos Rodríguez, el muchacho que a los diecisiete años escribió la inmortal *Cumparsita,* Spátola, etc. Pero

estos galones no nos autorizan para proclamar nuestra principalía. Del otro lado están Villoldo, Arolas" y otros compositores que cita Vidart en mayor número y de mayor entidad que la nómina uruguaya que los precede.

IV. TANGO Y FOLKLORE

Los elementos del folklore están hoy perfectamente delimitados. Como veremos en seguida, el tango no es folklórico. Solamente lo fue el tango del momento inicial, informe y proteico, muerto apenas nacido de manos (que no de plumas) ignotas y en perpetua transformación por no estar fijado por la escritura. El verdadero tango —y antes la milonga— exceden las condiciones que se exigen en la actualidad para que un fenómeno cultural tenga categoría folklórica. A pesar de la seriedad y hondura de conceptos con que se maneja Bruno Jacovella rechazamos su tesis negativa sobre las registraciones folklóricas exclusivamente urbanas. Estamos convencidos, al contrario, de que existe un folklore de las ciudades. Pero el tango no lo integra, porque no le corresponde la definición aceptada del hecho folklórico y, sobre todo, porque su quehacer no es anónimo ni tradicional ni se presenta en forma espontánea y empírica, según las valoraciones de Alderete Núñez en el reciente Congreso Internacional de Folklore (Buenos Aires, diciembre de 1960), ni posee "tiempo mágico" ni "tiempo de pesquisa", según quiere Costas Arguedas en una ponencia presentada al mismo congreso. Utiliza, como expresamente señala Vidart, medios literarios para transmitirse y en ambos sentidos, puesto que son escritas su música y su letra. Agreguemos que escritas por autores cuyo nombre y vida se conocen o pueden ser conocidos por quienes las ejecutan, cantan o bailan; y son contemporáneos de quienes los empadronan, matriculan y estudian, como obra de artífices de hechos estéticos, culturales y sociológicos. Por eso el título del excelente libro de Luis F. Villaroel, *Tango, folklore de Buenos Aires*, es falso o excesivo y sólo puede comprenderse y aceptarse como metáfora literaria elevada a la ca-

tegoría de cobertura total de una obra que se explica dentro de dicho tropo.

V. RAICES ETNICAS EXTRANJERAS

Hasta aquí nos hemos referido a influjos de tradición o raigambre nacional en la formación del tango. Ahora queremos establecer la importancia de acciones extranjeras, las étnicas, preponderantes en los tiempos de la formación del tango, ya que los nativos eran algo menos de la mitad de la población de Buenos Aires. En esta ciudad predominaba la vecindad formada por italianos e hijos de italianos. Porque Italia es un pueblo filarmónico, aun teniendo en cuenta la poca instrucción musical de sus nacionales de aquellas épocas en los medios en que se gestaba el tango, se explica cómo sus itálicos autores, aunque no sabían composición y sólo fueron músicos intuitivos, resultaron plasmadores de una nueva forma artístico-musical, aunque de pobre melodía. Trabajaron sobre lo que tenían a mano: formas melódicas de origen preponderantemente español, como hemos visto.

Tulio Carella preopina que el tango resulta de dos psicologías —española e italiana— conformadas en la nostalgia. Salaverría creía encontrar, en 1927, cierto valor internacional en el tango, de autores "generalmente porteños y de apellidos italianos", por haber nacido en región de copiosas inmigraciones. Anzoátegui nos recuerda que el tango nació en la Boca, "barrio acriollado como los gorriones, con el acriollamiento alerta de los hijos de italianos". Ramón Gómez de la Serna nos entera que el italiano, "al llegar a la Argentina, abandona la melodía y entra en lo barroco de tipo español —de pelo negro— y por ende en lo criollo, y pega en él porque el italiano quizás desde hace siglos tenía el deseo de lo desparejo, de lo prosaico versificado, de romper la lindura. Por eso, porque no se deja llevar por el mocosuena mocosuene de la *canzonetta*, impone la franqueza quevedesca de España y aunque hable del italiano y entre-

mezcle a sus giros giros itálicos, no lo hace con la armonía napolitana, sino que la desarmoniza".

Giacobbe recuerda que, en el principio del tango, de un lado está el canto de la Europa pobre y del otro el canto de la pampa pobre. Se deriva, pues, de la pobreza y del proletariado y surge "en aquel periodo inevitable de las grandes progresiones históricas en que las urbes, para superarse, necesitaban de la combustión total de muchas almas y de mucha sangre". Sin duda España está presente a través de los ritmos que llegan a ella culturalmente transfundidos en las corrientes de su sangre o por vía americana —Cuba, Paraguay— o por los gustos de los hispanos del tiempo de la inmigración —zarzuelas, bailes populares—; pero también, sin duda, no están presentes esas actitudes altivas que vio Clemenceau y con que la España *amoureuse* expresaba sus ardores..., porque esto es literatura, como la citada de Waldo Frank, y esta vez mala literatura.

VI. MILONGA Y TANGO

Estudiaremos este punto en cuatro apartados: el cronológico, el cantable, el musical y el bailable.

A) *Fechas.* La milonga nace de la habanera. Sin duda, al iniciarse el último cuarto del siglo XIX se habría depurado la habanera de aquellos ritmos negroides que había poseido al principio, pero la milonga, su heredera, conservó sus cadencias lascivas. Además, hacia 1880, decaen —según Carlos Vega— las danzas de conjunto como la cuadrilla, la polca, la mazurca, los schottis, los lanceros y, con ellas, se extingue un ciclo célebre. Por entonces se baila por primera vez en parejas sueltas, a "invitación armónica del acordeón" (Bates). En 1883, Ventura R. Lynch estudia la milonga: la ve originada en peringundines y bailes de medio pelo, consigna que los organitos empiezan a tocarla y considera que es invento de compadritos hecho para reírse de candomberos.

En 1889 se baila la milonga por primera vez en un escenario: en *Juan Moreira.* La segunda ocasión en que llega

a la escena —en obra de Eduardo García Lalanne— se ejecuta en el teatro Goldoni (hoy Liceo) por elementos extranjeros. Carlos Vega agrega a esta información de los Bates, otros casos de los años siguientes. Además establece la muerte de la milonga. Ésta se documenta en 1906 en la revista teatral *Chambergos y galeras*, de Manuel Saavedra. En ella se la añora cuando estaba en su apogeo y se llora su desplazamiento por otras canciones; rememora el haber sido

compañera de la cifra,
y de los buenos cantores.

Y afina Vega: "No perdió la vida entonces; perdió el nombre: alentará después muchos años en la entraña del tango argentino."

Para Juan Guijarro

la vidalita pura de los tiempos de antaño,
rayada de dolores, se hizo tango en el pueblo;
Tango: queja de hombre que tiene gusto a urbe.
La vidalita tiene sabor a campo abierto.

B) *Forma cantable.* La milonga ha sido relacionada con el cantar por cifra y los milongueros con los payadores, por diversos autores. Conviene examinarlos en el orden cronológico con que se presentan éstos, puesto que así podremos mostrar algunas vetas o, mejor, raíces camperas del tango. Ventura R. Lynch escribe en 1883 que la milonga "se parece mucho al *cantar por cifra* con la diferencia que el *cantar por cifra* es propio del gaucho y a la milonga le rinde culto sólo el compadraje de la ciudad y campaña"; y agrega que aquélla responde al carácter clásico de la poesía filosófica del gaucho y ésta es zandunguera y menos seria; por consiguiente las músicas de una y otra no guardan ninguna analogía.

Nosotros hemos encontrado un texto que nos parece muy convincente al respecto: se refiere al mismo tiempo a la letra y a la música. Es de Ciro Bayo, de 1913. Hacía

más de quince años que había nacido el tango criollo y algún lustro desde que él se había transformado en el tango argentino; triunfaba éste en el extranjero, pero Bayo sólo menciona la milonga y por lo que dice se refiere al momento de la conversión de ésta, hacia 1906, época probable en que estimamos se escribieron los artículos recopilados en libro en 1913. Estamos, pues, frente a uno de los pocos testimonios intelectuales contemporáneos que poseemos del desarrollo inicial del tango. Una lectura atenta de ese trozo del *Romancerillo de Plata* nos convence del común origen de payadores y milongueros. Conviene, además, retener esta frase: "Los versos del milonguero son perfectamente cantables, porque están escritos para esa música popular, medio recitativa, medio cantada, al compás de la guitarra."

Enrique H. Puccia liga los estilos camperos al tango al decirnos cómo el éxito de éste hace bajar, en los medios semiagrestes, los puntos de otras canciones: "En los patios de ladrillos dejan de escucharse las décimas y las cifras y se hacen menos frecuentes las visitas de los payadores". Es que, además, convivían.

Ahora comprendemos, al sopesar una conjetura de Borges, los motivos que tuvo éste para escribir acerca del tango: "Fue, tal vez, una decantación del *cantar por cifra*, aunque distinta de él".

Contra la rotunda afirmación de Rossi: *La milonga no tuvo versos nunca*, se levantan las consideraciones que acaban de leerse y la certeza de otros escritores. Algún comedido ingenioso inventaba, en alguna ocasión, versos con temas de actualidad o con alusiones a personajes conocidos o referidas a los que oían y, a veces, zafadurías y túvose, así, la letra de las milongas primitivas. Se agregaría alguna melodía sencilla. Si todo gustaba, se repetía y quedaba o se introducían variantes. En verdad, la milonga fue primero canto; y, luego, o simultáneamente, canto con música. "La milonga es tonada", escribió González Arrili. Este mismo escritor reconoce que se llama milonga a cualquier bailongo y espeta: "La verdad sigue siendo ésta: *milonguero* era el

cantor que gustaba de los versos y los anudaba de a cinco: uno y uno, dos y uno".

Ayesterán define a la milonga como "canción criolla que se adapta a la estrofa de la cuarteta, de la sextina, de la octavilla y de la décima". La milonga era más activa que el tango: "requebrada y rezongona, saltaba con notas alegres, afirmaciones optimistas, piropos de tres por cinco", dice González Arrili rememorando el 1900. Ya había escrito antes, con sutil malicia: "—Milonga, ¡la de mis tiempos! —decían los canosos, y era igualita a la que cantaban los nietos", para agregar: "¡Milonga del novecientos! Distinta a la décima, más dulzona que una vidala, más ligera que una cuarta de payada, era porteña por donde la agarren".

Las letras de las milongas primitivas eran como editoriales espontáneos de un diario oral del pueblo y más puras y más civiles que las del tango sucesor, de acuerdo con el tono con que el tantas veces citado por buen evocador, González Arrili, las recuerda (en número singular y abstractamente): "Batalladora y arisca, cantaba fervores cívicos, sacrificios sin interés y esperanzas redentoras. Dura y polémica, criticaba desaciertos y censuraba equivocaciones con un gran gesto porteño, de reconciliaciones cordiales. Amplia y fraterna, igualmente cantaba la profundidad embrujada de una sonrisa de mujer, que la promesa de días mejores con dignidad y honradez". Ferrer aporta el dato siguiente: "El *Tango de la casera* que cundió sobre Buenos Aires entre 1870 y 1880, fue una manera de denunciar que había en la ciudad más de mil quinientos conventillos a cuatro vecinos por pieza". No todas eran tan puras. Vidart nos habla de "letras locales, folklóricas como el propio tango primerizo; letras de grueso calibre, zafadas, nacidas en los andariveles de los bajos fondos, con olor a tabaco y a sobaco, llenas de énfasis tartajoso o intención festiva. No iban más allá de los barrios prohibidos, circulaban privadamente y todavía hoy se conservan muchas de ellas como auténticos retazos tradicionales, anónimos y funcionales de una Edad de Oro jubilosa y procaz. Un mismo tango podrá tener distintas letras:

todo depende de los improvisadores, que se las endosaban entre copa y copa". El pueblo, como veremos más adelante, las llegó a cantar en coro por las calles, hacia 1902. Hay que admitir un cambio en la limpieza primera que debió existir, sin duda, pues Borges lo expresa admirablemente: "Alguna vez —si los primitivos tangos no engañan— una felicidad sopló sobre las tapias rosadas del arrabal y estuvo en el empaque dominguero del compadrito y en la jarana de las chiruzas en el portón. ¿Qué valentías la gestaron, qué generosidades, qué fiestas? Lo cierto es que pasó y que el bandoneón cobarde y el tango sin salida están con nosotros. Hay que sobrellevarlos..." (Estamos en 1928).

Giacobbe, que no admite influencia negra alguna, encuentra la filiación del ritmo primitivo de la milonga, exclusivamente en el estilo rítmico criollo. "La síncopa y el número rítmico de la milonga ya están vivos en las décimas y basta ver el *Estilo del pajarito* para constatar cómo esas formas y esos ritmos no vienen de la habanera ni del candombe." Exclusión tan rigurosa parece excesiva, pues la primera ascendencia resulta haber sido real, aunque al lado de otras —también evidentes— pueda discutirse la cantidad de su proporción. Por último y volviendo a nuestro tema del momento, la autorizada pluma de Luis A. Sierra, como veremos luego, plantea la influencia de la payada en la innovación de Contursi.

C) *Forma musical.* Según los hermanos Bates las diferencias entre la milonga y el tango varían si se consideran la milonga antigua o la actual, musicalmente hablando. La milonga primitiva posee una diferencia melódica con el tango que la hacía distinguible perfectamente al modo de lo que aún observamos en aquellas obras que conservan algunas de sus características y que le son identificables por su ambigua estructura: los *tango-milonga.* Las actuales milongas no son sino un tango de ritmo acelerado y que se ejecuta claramente de acuerdo con su notación musical, es decir, en dos por cuatro. Algo por el estilo dice el especialista uruguayo Lauro Ayesterán: "La primitiva milonga constaba

sólo de dos frases (cuatro compases) que al repetirse textualmente una vez, cubrían los cuatro versos de la estrofa. En una evolución más avanzada surge la milonga de cuatro frases distintas (ocho compases)". Se deduce, asimismo, de Lynch, que tenía ella una música más zandunguera, menos seria, más movida que la del cantar por cifra y nos anoticia éste que luego, ya con aire de habanera, la difunden los organillos: pero antes de esto, la guitarra era su instrumento. En efecto, González Arrili lo afirma como veremos más adelante. Según el mismo Ayesterán, a fines del siglo XIX la misma música de la milonga que acompañaba al baile de pareja abrazada así llamada, era también payada de contrapunto y canción criolla que competía con el *estilo* y con la *cifra*. O sea, que en 1880 el payador legendario se había transformado en milonguero, es decir, seguía siendo un trovero que había cambiado el contenido de sus cantos.

D) *Forma bailable.* Advertimos en las primicias de nuestro teatro que se habla de milongas ya en la obra *El año 1892*, de Ezequiel Soria, con aquellas referencias a una tucumanita que baila con corte un tango ("¡y qué firuletes hace!") Joaquín López Flores afirma que el tango que se bailaba en *Julián Giménez* (una milonga, como ya sabemos nosotros) no era el tango agarrado abrazado, sino un tango acandombado y que se bailaba suelto: los danzantes "bailaban separados, candombiando". Pero en seguida la milonga se transforma y se convierte, según Ayesterán, en un incipiente baile de pareja tomada, independiente, que pertenece a la subclase de *abrazada*. De todos modos esta milonga era anterior al tango. Porque el tango verdadero llega después. Pero la melodía vivaz de la milonga explica el género mixto del tango-milonga. Todavía se bailan como milongas tangos algo acelerados. Ha habido, además, con esto, confusión de nombres. Dice Rossi que en los párrafos de nuestros sainetes se citaban con frecuencia "tango y milonga", influencia inevitable de aquella clasificación iniciada por las ediciones de piezas para piano, que daban habaneras bajo la denominación de *tangos*. Se hizo común en el diálogo, o en el canto

sainetero, la frase: *bailaremos tango y milonga, le meteremos tango y milonga,* como si se tratara de dos cosas análogas con diferentes nombres. Pero "a poco una se refundía en la otra y se consumó la sustitución de títulos. Es, pues, el teatro rioplatense quien convirtió la milonga en tango y dio a éste su perduración y su fama". Que se les consideraba la misma cosa lo vemos en Manuel Pinedo, en *Last Reason,* en Carlos de la Púa y en tantos otros, que escribieron por lo menos veinticinco años después. Nosotros proponemos esta ayuda de discriminación de significado: cuando se decía *tango y milonga,* por la voz primera, inconscientemente se distinguía el baile y por la segunda la tonada.

VII. PROCREACIÓN DEL TANGO

Tres desarrollos compondrán este panorama: el nacimiento del tango, el primer crecimiento del tango y la fijación del primer tango.

A) *Nacimiento del tango.* Hacia 1895 nace el tango. Según dice Vega, ello ocurrió cuando "entre danzas semejantes a las milongas y tangos parecidos a los andaluces, se perfila al fin, el verdadero tango argentino, libre de las influencias a que debió su formación". Y Tulio Carella: "El tango está en gestación. Es admitido y ayudado en los bailes de medio pelo. Aún no tiene pasos fijos exclusivos: así como se improvisa la música se improvisan las figuras". El tango —concreta Castilla— es la milonga con las notas más estiradas y con un ritmo nuevo.

Miguel A. Camino presume que para 1880 el tango nace en los Corrales Viejos. Borges lo contradice, no en la fecha, sino en el lugar: nace, retruca, en Recoleta y el Abasto; no en los Corrales, porque en éstos la presencia real o coqueteada de los gauchos reseros lo impiden, mientras el tango es cosa de compadritos.

Pero aún este tango recién nacido todavía durante muchos años será sólo milonga. Arturo Scianca, hablando de tales tangos teatraleros, establece esta distinción: "No tenían

síncopas y eran cadenciosos como habaneras y movidos como milongas".

B) *Primer crecimiento del tango.* Tenemos la tentación de estatuir tres épocas en el tango, según su denominación: hasta 1895, según dijimos, dura el período de la *milonga tango;* otros diez años ocupa un primer desarrollo del tango propiamente dicho o sea hasta 1905 [1] y que los autores de la época llamaron *tango-criollo;* la última era del tango se prolonga hasta nuestros días: es la del *tango argentino* que, con más exactitud y por los motivos que veremos oportunamente pudiera llamarse *tango porteño* si no existieran algunas razones importantes para que siga subsistiendo aquel patronímico.

C) *El primer tango.* ¿Cuál es, cuál ha sido, el primer tango? Podemos ajustar más la inquisición, ahora que sabemos que hubo el tango-milonga y el tango-tango: ¿Cuál fue el que inició la primera de las mencionadas clases? Los Bates proponen *Dame la lata,* aparecido en el 80. Carella discute esa atribución: "Tiene, sin duda, antecesores", dice, pero "el primer tango permanecerá desconocido para siempre". Tiene razón Carella: si los tangos no se escribían y existía mucha improvisación y búsqueda de mejoras al ejecutárselos nuevas veces, jamás se sabrá cuál fue el primero. Carlos Vega escribe: "No hay que buscar el primer tango, ni siquiera desde el solo punto de vista musical". Y en seguida... propone *Andate a la Recoleta,* pero una vez escrito este título se vuelve prudente y agrega: "Sería uno de los primeros". Según Talamón, el primer tango fue *La quincena.* Rossi afirma que corresponde al excelente músico y compo-

[1] Según Isabel Aretz, a quien seguimos en esta materia. Según Carlos Vega, llegaría hasta cerca de 1910. Pero Isabel Aretz halla el tango *Mamita* en mayo de 1907 en un programa del Café Colón de Tucumán, con el marbete de *tango argentino*; desde 1909 figuran en los de la Confitería del Buen Gusto; en agosto de 1909 el tango se incorpora al repertorio de las bandas de música; en 1910, *El Choclo,* de Villoldo, se bailaba en toda la República; y, en 1916, con motivo del Centenario de la Independencia se baila el tango por los escolares durante los festejos oficiales.

sitor Francisco Hargreaves la iniciación de la etapa de melodías nativas ofrecidas a los cultores del piano en el Plata, con la publicación del tango *Bartolo*.

Averiguaríamos ahora, entre nuestros escritores, cuál es el primer *tango-tango*. Pero nos quedamos con el juicio de Ferrer: "El primer tango debería ser, por ejemplo, *El entrerriano*, del negro Rosendo Mendizábal. Estrenado en 1897 en los bailes de «Laura», en la primera obra que, además de su gran repercusión pública y pese a estar sujeto por muchos costados a las especies que han dado origen al tango, tiene bajo el nuevo, naciente rótulo, la vida propia, el sabor suficiente como para configurar la página primera del género, en su etapa de gestación".

§ 2. *Desarrollo del tango*

I. LAS DOS GUARDIAS

Toda la historia del tango se divide en tres etapas: las llamadas *guardias* y una zona de transición. Esta última, según algunos tratadistas, se coloca al final de la primera Guardia, con la que concluye ésta; otros la ponen al principio de la segunda; nosotros la independizamos de las dos. Hay que hacer notar que no es sólo el paso del tiempo el único factor que juega en esta división. Lógicamente, muchos de los hombres de la *Guardia Vieja* siguieron haciendo o ejecutando tangos a su manera durante muchos años. Además, el *nuovo stilo* no aparece así, de pronto, de la noche a la mañana, puesto que aquí no existe una potentísima individualidad genial que imponga una total novedad. Durante el período de transición un equipo de autores va dando a su producción las innovaciones que caracterizarán la tercera etapa. Por ello no se puede afirmar, por sólo la fecha, qué obras o instrumentos pertenecen a una u otra Guardia, sino aproximadamente. "En la escritura de muchas obras que pertenecen, indudablemente, por grado de evolución, espíritu y desarrollo, a la Guardia Nueva, es muy frecuente encontrar —sobre todo en los acompañamientos— vacilaciones,

delgadeces armónicas y giros característicos de la Guardia Vieja", escribe la autorizada pluma de Ferrer.

En cuanto a la calidad de las obras, en ambas Guardias se han dado buenos tangos.

"Guardia Vieja y Guardia Nueva —dice el doctor Luis V. Sierra— son dos conceptos antinómicos que denotan, claro está, algunas diferencias genéricas de épocas, gustos, tendencias y sensibilidades. Pero es necesario convenir en que, si bien las concepciones más evolucionadas en materia de técnica musical no corresponden al período de la Guardia Vieja, en cambio pertenecen a éste obras y personalidades artísticas de permanente vigencia en la admiración y en el afecto de quienes apoyamos las corrientes renovadoras" y más adelante: "El buen tango tuvo y tiene vigencia en todas las épocas. Entendemos que admirar la obra de Salgán o de Piazzolla no implica negar a Bardi o a Arolas".

II. LA GUARDIA VIEJA (1880 - 1917)

Se divide en dos períodos: el *primero*, de 1880 a 1895, es el de la gestación del tango, el tiempo en que se desarrolla la *milonga* y ésta se confunde con el tango; y el *segundo*, que va de 1895 a 1917. Durante este lapso se sucede el primer desenvolvimiento de los elementos privativos del tango. Cuenta en su haber con los tangos fundadores del género: *El entrerriano* (1897), de Rosendo Mendizábal; *El choclo* (1898), de Ángel Villoldo; *La cumparsita* (1899), de Gerardo H. Mattos Rodríguez; *El morochito* (1903), de Domingo Greco; *Unión Cívica* (1904), de Domingo Santa Cruz; *La morocha* (1905), de Enrique Saborido; *El sanducero* (1906), de Alfredo Gobbi; *La Payanca* (1907), de Augusto Berto; *El zurdo* (1908), de Juan Maglio *(Pacho)*; *Rodríguez Peña* (1911), de Vicente Greco, a quien el público llevó en andas por la calle Corrientes; *La primera sin tocar* (1912), de Anselmo Aieta; *Vicentito* (1912), de Agustín Bardi y *El 13* (1913) de Spátola y Saborido, que fue elogiado por Enrico Caruso. Este período concluye cuando aparece

el primer tango con letra: *Mi noche triste*, escrito en 1916 por Samuel Castriota y versificado por Pascual Contursi, en 1917. Según Ferrer, este período cuenta también en su haber con el *auge internacional del tango* (1912-1914), con el advenimiento de *vedettes* en la historia del tango, casi siempre ejecutantes de bandoneón y con la aparición de dos figuras señeras para la historia futura del género: *Carlos Gardel*, creador de las formas cantables del tango, y *Pedro Maffia*, "inventor absoluto de la ejecución tanguística del bandoneón". Las orquestas más importantes fueron las de Juan Maglio, Arturo Bernstein y Roberto Firpo. De este período precipina Lamadrid: "Es informado por algunas figuras de indudable filiación activa, pero que no logran aglutinar los elementos imprescindibles que de *por sí* configuran una raíz criticable. A excepción de Alfredo Bevilacquia y Carlos Posadas, los personajes del tango aún permanecen en una nebulosa que no permite diferenciarlos entre sí de un modo que justifique la discriminación". Y Horacio Salgán ha hecho notar que es difícil reconocer la existencia del tango en antiguas grabaciones: "Cualquier oyente exclamaría hoy, al oír un tango-milonga de alguno de los padres del tango —Manuel Campoamor, Alfredo Bevilacqua, etc—: *Esto es habanera o milonga*".

III. ZONA DE TRANSICIÓN (1917 - 1925)

Estaría formada por creadores de la talla de Agustín Bardi (1884-1929) *(El abrojo)*; José Martínez (1890-1939) *(La torcacita)*; Eduardo Arolas (1891-1924) *(La guitarrita* y *Derecho viejo)*; Juan Carlos Cobián (1895-1953) *(A pan y agua)* y Enrique Delfino (1895) *(Milonguita* y *La copa del olvido)*. Éstos inician, según Lamadrid, la epopeya del buen tango. Son los primeros que "concretan una postura musical en que se conjugan los elementos fundamentales del ritmo, melodía y armonía, logrando un estilo de composición que supera al monocorde rítmico de los primitivos y, por primera vez, se escucha en tiempo de tango un tema desarrollado, cantado. Además de espina dorsal, el recién

nacido tiene alma y fisonomía. Esta evolución en la composición no es correspondida por la que debiera cumplirse en las formas de ejecución".

IV. LA GUARDIA NUEVA (1925 - 1961)

Veremos sus *periodos* y sus *características*.

A) *Períodos*. La etapa de la Guardia Nueva podría escindirse en tres períodos: el decarista, el del tanguismo de Osvaldo Fresedo y Aníbal Troilo y el vanguardista.

1º Período decarista. Debe su nombre a Julio De Caro, tomado en su momento de mayor trascendencia creativa. Este músico acentúa, según Lamadrid, el papel de las cuerdas, hace prevalecer el ritmo *bien milonga* y trabaja, por primera vez en la historia del tango, sobre arreglos especiales de orquestación; pero, mal aconsejado, deriva hacia formas bastardas del sinfonismo, "se bifurca de su gran compañero histórico, el jazz negro, y pierde la más grande oportunidad de universalidad que tuvo el tango. Duke Ellington (fenómeno musical mellizo del de Julio De Caro) asciende sin pausa en su destino de instrumento dialéctico del jazz (fenómeno mellizo del tango) mientras nuestro compatriota se distrae y abandona las posiciones conquistadas".

2º El tanguismo de Fresedo y Troilo. Algunos esfuerzos bien intencionados de otros compositores caen en el vacío. El jazz atrae cada vez más al público, hasta que aparecen Osvaldo Fresedo y Aníbal Troilo. El primero, según Ferrer, se contrapone a De Caro: su estilo es esencialmente melódico: aquéllo que en De Caro es vivacidad expresional, en Fresedo se torna placidez. "La *rascada* compadre que en el violín de Julio evoca dejos del andar caviloso y provocativo del compadrito, es aplomada postura en las versiones impecables de la orquesta del autor de *Aromas*; tiene Fresedo excepcional intuición para conducir, hasta lo exquisito, las posibilidades y riquezas del matiz. Lo que son anticipos y

rubatos en De Caro, es riguroso respeto del *tempo* musical en Fresedo".

Aníbal Troilo, según Lamadrid, "realza la proeza crucial de imponer su conjunto en base al concepto ideal: su orquesta es esencialmente rítmica, y al mismo tiempo eminentemente musical. Su intuición de tanguero de raza le asiste y, en medio de la tormenta, consolida un modo pasional de hacer el tango". Según Villaroel, con sus orquestaciones proporcionó una insospechada hondura tonal a las composiciones que incorporó al repertorio de su orquesta.

3º Período vanguardista. La llamada *escuela vanguardista* nace hacia 1948 y llega hasta nuestros días con algunos nombres discutidos, pero que logran crear nuevas características musicales. Son ellos Osmar Maderna, Astor Piazzolla, Horacio Salgán, Atilio Stampone, Héctor María Artola, Argentino Galván, Mariano Mores, Enrique Mario Francini y Roberto Pansera, entre otros. La escuela, sin embargo, no ha sido tal escuela, precisamente porque ha faltado el genio conglomerador, el maestro o guía generacional porque ninguno ha admitido a ninguno como tal; sus componentes, sin disciplina, no han sido discípulos de nadie en realidad, en cuanto a la tal escuela vanguardista se refiere. Aparte, les ha faltado el filósofo teorizador, el trabajo evolutivo y en equipo y una doctrina clara y precisa acerca de lo que se quería y buscaba. Además, ha suscitado esta escuela mucha resistencia y sus componentes han claudicado varias veces en su lucha. En este momento, precisamente, hay desorientación en sus filas, pero nosotros no estamos convencidos, como Enrique Duca, de que se ha desvanecido todo el esfuerzo y que la lucha ha sido estéril, dejando sólo una enseñanza técnica. No sabemos si el movimiento no producirá de golpe el alumbramiento genial de un verdadero nuevo ritmo tanguístico. La preparación existe, figuran en el haber muy buenos tangos y las grandes figuras prosiguen su creación musical, aunque las encontramos hoy un poco desconcertadas.

La principal de ellas es Astor Piazzolla, que acaba de cumplir cuarenta años. Recién entra en la alta madurez.

Estudió Piazzolla con Ginastera en Buenos Aires y con Boulangère en París. Ganó importantes premios. Ha estado varias veces en Europa, Estados Unidos y Puerto Rico, actuando como músico en TV, arreglador orquestal y montador y animador, en inglés, de espectáculos de ballet netamente argentinos. En el último viaje, llamado por la Columbia Pictures para grabar fondos musicales originales en grandes películas, no pudo hacer esto, por impedírselo el sindicato norteamericano de músicos. Prepara ahora un viaje a Japón [1]. Piazzolla no sólo posee una obra sólida e importante, la de mayor enjundia de la nueva generación, sino que existen, puestas sobre él, la esperanza o el presentimiento de futuribles obras maestras que den a sus ambiciones, definitiva razón de ser. Dedicó el año 1960, casi exclusivamente, a componer la música de un ballet sobre el tema y con el título del más importante cuento de Jorge Luis Borges, *El hombre de la esquina rosada*, que probablemente será ofrecido en 1962 en el teatro Colón y en el que se incluyen treinta minutos de tango. En setiembre de 1960, además, estrenó en Nueva York el ballet *New-Faces 1960*, con Lambrinos, y en sus dos actos incluyó tres estampas de la Boca y un tango, con letra en inglés, de Jane Carroll. Ha deseado siempre Piazzolla una renovación total del tango. Ha protestado porque continuamente se habla de muertos: los maestros muertos de la Guardia Vieja y los muertos que yacen en las letras de los tangos y esto lo ha afirmado con un sentido peyorativo e irónico del que carece la musa helena de Borges:

> Hoy, más allá del tiempo y de la aciaga
> muerte, esos muertos viven en el tango.

Pero él, Piazzolla, no quiere aceptarlo... Y hace bien.

Para esa renovación sólo halló un camino: el ascenso sinfónico. Lo basamentó en la necesidad que muestra el tango de poseer ritmos adecuados a nuestro tiempo y cantores como existen en otras manifestaciones de la música popular

[1] Japón atrae a nuestros compositores. También Francisco Canaro viajó a Tokio en noviembre de 1961.

del mundo, especialmente en Italia, Francia, Brasil y Estados Unidos. Esos ritmos deben interesar y conmover a nuestra juventud que no siente ni gusta del tango tradicional. Afirma que los bailes *viven* únicamente en la juventud y por la juventud y que hay que ganar a ésta nuevamente para el tango. Ha creado últimamente un nuevo ritmo, el J. T., modalidad de tango mezclado con jazz que no ha prendido entre los jóvenes como aspiraba su autor, quien ha confesado haber comprendido que de esa forma no podía contentar a ese público. Por ello, actualmente, Piazolla proyecta realizar una doble acción como compositor de tangos: proseguir con los de estilo evolucionado a que hemos hecho referencia en las líneas que anteceden y hallarse preparado para entrar en una regresión musical para conquistar al público que nunca fue partidario suyo por su frialdad. Últimamente ha vuelto a marcar el ritmo a la antigua.

Aunque no precisamente dentro de la escuela pero buscando encontrar a la juventud, Eduardo Adrián, hace tres años, con el apoyo de Francisco Canaro, intentó un estilo de tango distinto, diferente de los ya conocidos que son el canyengue, el rítmico, el melódico y el vanguardista. "Si por ese medio se consigue atraer a la juventud, especialmente a los adolescentes, creo que el tango habrá ganado mucho". Pero el experimento no ha dado el resultado apetecido.

Existen otras tentativas en la producción de nuevos ritmos para el tango. Roberto Caló incursionó en el folklore orquestando algunas piezas originales en tiempo de tango. Ernesto Rondó, que lleva seis años en París, salvo un viaje hecho a Buenos Aires en 1958, ha iniciado un nuevo ritmo, la *milonga-candombe*. En Horacio Salgán se ha observado lentitud en los temas y la carencia de ritmo bailable, sobre todo en su tango *Responso*, dedicado a la muerte de Homero Manzi. El autor ha respondido a esta crítica diciendo que se trata de una oración musical en tiempo de tango y se halla destinado a honrar a un poeta difunto; por la misma razón adquiere carácter sagrado; es, pues, una herejía bailar un tango que fue concebido exclusivamente para emocio-

narnos con la fuerza de su evocación, de su lamento, de su angustia; sería como bailar el *Ave María*, la *Serenata* de Schubert o *Flores negras* de Julio De Caro o *El halcón negro*, de Canaro...

Atilio Stamponi, por su juventud —34 años—, obra lograda y estudio, es una de las promesas de la vanguardia. Lleva 20 años de labor como instrumentista y algunos menos como compositor. Estudió con Pedro Rubio y Vicente Scaramuzza en Buenos Aires, y con Zecchi en Roma. Ha hecho giras por Europa, África y el Cercano Oriente. Se ha dicho que está componiendo tangos dodecafónicos. Preguntado, en un reportaje hecho por Castrillón, acerca de ello, ha respondido que no descarta la probabilidad de escribirlos si consigue mantener su esencia popular, sus valores tradicionales y si no desvirtúa al tango el procedimiento. Desde luego —ha agregado— "las páginas clásicas del género no podrán vertirse nunca al dodecafonismo poque están basadas en armonías consonantes cuya línea melódica está inspirada sobre dichas armonías. Tratar de hacerlo sería desnaturalizar la línea original".

B) *Características*. Según Ferrer son éstas, tomadas en el *conjunto de la etapa:*

El tango se resuelve en sus formas compositivas, estructurándose en dos o tres partes, de dieciséis compases cada una; aparece el cantor *solista* (acompañado por trío o cuarteto de guitarras o por la orquesta) y el *vocalista*; se adopta la orquestación como base del temperamento interpretativo del tango, aumentando en el último período el papel jugado por la orquestación. Además, queda instaurada la *Orquesta típica*, que se afirmará con Roberto Firpo, Francisco Canaro, Pedro Laurenz, Juan D'Arienzo, Miguel Caló, Alfredo Gobbi y Carlos Di Sarli, entre otros muchos y buenos directores que, como los nombrados, son a la vez, compositores. Se empobrece la danza del tango; se organiza la industria, en gran escala, de editoriales, empresas de grabación, de coordinación de espectáculos y de radiotelefonía y televisión; se estabiliza la fijación de los derechos de autor

y se asientan y engrandecen las entidades que reúnen a autores y compositores.

Todos estos cambios son, según piensa Ferrer, consecuencia de una razón sustancialmente humana: *las clases populares adquieren definitiva conciencia de propiedad sobre su música*. La alta crítica musical —la de la música culta— cuando tiene que referirse en líneas generales a la música popular actual o no mencionan el nuevo tango o son severísimos con él, como sucede en el caso de Juan Carlos Paz.

Al influjo de Gardel surgen cantantes de modalidad sin embargo muy diversa a la suya, como Ignacio Corsini, Agustín Magaldi y *Charlo*, entre los varones, y Azucena Maizani, Libertad Lamarque y Mercedes Simone, entre las mujeres. Adquieren fama tres grandes pianistas del tango: Osvaldo Pugliese, Lucio Demare y Orlando Goñi: el piano será el instrumento conductor por excelencia de la Guardia Nueva. Algunos grandes tangos de esta etapa: *Milonguero viejo*, de Carlos Di Sarli; *María* y *Tres y dos*, de Aníbal Troilo; *Mi paloma* y *Orlando Goñi*, de Alfredo Gobbi; *Marrón y azul*, de Astor Piazzolla; *A fuego lento*, de Horacio Salgán; *Malena*, de Lucio Demare; *Cuartito azul* y *Uno*, de Mariano Mores; *Ave de paso* y *Fueye*, de Charlo, etc., etc.

V. VARIEDADES DEL TANGO

Horacio A. Ferrer nos dice que hay tres variedades del tango: el *tango-milonga*, el *tango-romanza* y el *tango-canción*.

A) *Tango-milonga*. No se trata, afirma nuestro autor, como frecuentemente se sostiene, de un tango tocado en forma rápida. Es, agrega, una variedad desarrollada —preferentemente— sobre la base de *temas fuertemente rítmicos*, aunque muchas veces tienen una parte rítmica y otra melódica. Da, entre otros ejemplos, los tangos *C.T.V.*, de Agustín Bardi (1917); *Arrabal*, de José Pascual (1935); *Corazoneando*, de Osvaldo Pugliese (1956); *La bordona*, de Emilio Balcarce (1958) y *Solfeando*, de Mario Demarco (1959).

B) *Tango romanza.* Estos tangos se componen sobre temas melódicos *cuya complejidad armónica* no los hacen aptos para ser cantados. Ejemplos: *Flores negras*, de Francisco De Caro (1927); *Frivolité* (1927), de Enrique Delfino; *Musette* (1939), de Lucio Demare, etc.

C) *Tango-canción.* Ferrer nos da interesantes datos técnicos sobre esta variedad. Se caracteriza por sus *temas melódicos simples y cantables.* El tango-canción conquistó a la ciudad que nunca canta. Ejemplos: *Divina*, de Joaquín Mauricio Mora; *Dandy*, de Lucio Demare; *Tus besos fueron míos*, de Anselmo Aieta; *Volver*, de Carlos Gardel, etc.

Según Horacio Salgán, existen cuatro variedades: el tango bailable o *tango-milonga*, el *tango melódico*, el *tango-fantasía* o estilizado, y el *tango-canción*, o sea el melódico con letra.

VI. CRONOLOGÍA DEL TANGO

Nosotros, siempre sobre la información que se desprende de nuestros escritores, compondríamos nuestra cronología así:

A) *1866-1895.* Época inicial (de influencias hispánicas) con tres subépocas de límites muy confusos:

1ª 1866-1885. Influjo de la habanera, que había recibido, desde 1850, la acción del tango andaluz.

2ª 1880-1906. Crecimiento de la milonga. Se inicia ya la etapa de la Guardia Vieja.

α) 1880-1895. Milonga.

β) 1895-1906. Confusión entre milonga y tango-milonga.

γ) 1906. Fenece la milonga, según documenta Vega.

3ª 1888-1900. Valimiento del tango andaluz, a través de la zarzuela y del sainete, en la milonga.

B) *1895-1961.* Ciclo del tango argentino (de influencias itálicas), con tres subépocas:

1ª 1895-1917. Primer desarrollo de los elementos privativos del tango. Final de la Guardia Vieja.

α) 1895. Nace el *tango criollo.*

β) 1895-1905. Tango criollo.

γ) 1905-1917. *Tango argentino* sin letra.

2ª 1917-1925. Período de transición.

3ª 1925-1961. Empresa de la Guardia Nueva:

α) 1925-1930. Período decarista.

β) 1930-1948. Período melódico (Fresedo, Troilo, Vardaro, Demare).

γ) 1948-1961. Período vanguardista (Piazzolla, Salgán, Stampone).

§ 3. *El éxito del tango*

I. CONQUISTA EXTERIOR DEL EXTERIOR

Según Rossi el tango emprende su marcha hacia Europa con algunas niñas de la alta sociedad de Buenos Aires, en 1907 ó 1908.

Pero ya antes, en 1905, Alfredo Gobbi y su esposa han viajado a Estados Unidos y grabado 250 cilindros, algunos de ellos, tangos; viaja después a Londres, donde sigue grabando tangos. En 1906 escribe su tango *El sanducero,* que luego lo grabará la Real Banda de Alabarderos de Madrid. Al año siguiente, en 1907, vuelve el matrimonio a Europa, acompañado esta vez de Ángel Villoldo, los tres enviados por la casa Gath y Chaves... En esa época París baila el tango por primera vez y el trío graba con la Banda Republicana de París. Así nuestros amigos vivieron siete años en París...

A partir de 1910 la boga aumenta. El 20 de diciembre de 1911 reproducía *El Hogar* de Buenos Aires, una información gráfica de la "elegante revista parisién *Fémina*". En la crónica que acompaña se hace saber que el tango ha derrotado al boston, "el boston, el doble boston, el triple boston", en la Ciudad Luz. Los círculos aristocráticos de la gran capital han acogido con entusiasmo "un baile que aquí, por su pésima tradición, no es ni siquiera nombrado en los salones, donde, además, los bailes nacionales no han gozado nunca de favor alguno. París, que todo lo impone, ¿acabará por hacer aceptar en nuestra buena sociedad el tango argentino? No es de esperarse, aunque París, tan caprichosa en sus modas, hará todo lo posible para ello. Y por cierto que tendría poca gracia esa *aclimatación* del tango en su patria". Mal profeta resultó el almibarado y poco masculino cronista.

En 1912, según Ortiz Echagüe, sirvió *El choclo* para que París aprendiera los primeros cortes y quebradas y las primeras y últimas nociones de geografía sudamericana. Un bailarín famoso, el gaucho Martín, fabricaba el milagro. De su brazo entraban en el faubourg Saint Germain las primeras congojas del alma arrabalera, los primeros pesares de la *percanta* y los primeros *chamuyos* amorosos que trajeron más tarde aquellas dolorosas tragedias del *cotorro* abandonado y del *patotero* sentimental... Léase en la Antología el magnífico relato del ambiente que se vivía en *El gorrión*, la sala del tango argentino en París.

El éxito en la capital francesa deslumbró a muchos argentinos. García Velloso hace así soñar a la protagonista de *El tango en París*: "Ya lo oiste a aquella artista francesa del Odeón: «Ser tanguista en París es más que ser diplomático o embajador». Los príncipes rusos y los *michés* norteamericanos han sido desbancados por los reyes del *tangó argenten*". Sin embargo, en el mismo año 1913, en que se estrenó dicha comedia, escribía *Jean Paul* (Juan Pablo Echagüe) que la fama del tango en el extranjero sería probablemente efímera. Pero ha durado casi medio siglo, aunque no

nos debemos engañar en cuanto a su real profundidad e intensidad, como veremos después.

Por aquella época, Richepin estrenó una obra titulada *Le tango*. Además, dio una conferencia para demostrar que "esa danza encantadora" no es tan moderna como se cree. Se remonta a los griegos. Era una danza guerrera de los antiguos tebanos... Y en España, poetas como Emilio Carrère, pulsan en su lira temas de bajo fondo parecidos a los de las letras de tango argentinas, según lo recuerda Etchebarne.

Lo mismo hizo André de Fourquiéres, árbitro social de París muchos años y célebre autor de *De l'art, de l'elegance, de la charité*.

En 1914 Martín Aldao nos hace crónica de lo que vio y escuchó en el *Embassy*. Destaquemos de ella dos datos: el primero, que ningún europeo toca bien el tango: cuando se organiza una murga con elemento francés no resulta; falta el alma criolla. El segundo: el público no se divierte de otra manera que bailando tango: "Suprima usted el tango y se van y el dancing muere".

En Londres, ese mismo año, el Savoy-Hotel ofrecía, durante la *season*, "Cenas-Tango". Puede leerse también con provecho el relato de R. B. Cunningham Graham sobre el clima tanguístico de un hotel de lujo de París ese mismo año.

La sensualidad del baile, el origen prostibulario y la difusión notable que alcanzó en Francia, obligaron a los señores arzobispos de París, de Cambrai y de Sens y al obispo de Poitiers, a anatematizarlo en sendas pastorales. En la curia romana también parecen condenarlo. En Buenos Aires algún chusco canta

> Dicen que el tango tiene una gran languidez.
> Por eso lo ha prohibido el Papa Pío Diez.

El Pontífice quiere "informarse personalmente de la tentadora y magnetizadora danza —cuenta Rossi—; a ese fin consigue que dos jóvenes del patriciado romano lo bailen

ante él en la forma usual en los grandes salones. Se declara gratamente impresionado y levanta en el acto la prohibición que pesaba sobre ella". El Santo Padre había dictaminado que "era una danza moral, a la que no se podía hacer ninguna objeción". Según Rossi, la consideró *inocente hasta el aburrimiento.*

Según *Lopecito*, el gestor del arreglo fue el bailarín Casimiro Aín, mediante los buenos oficios del embajador argentino ante el Vaticano, doctor Daniel García Mansilla, poeta y músico él mismo. Integraron el *jury* —informa el periodista-historiador, con su lenguaje poco idóneo para las técnicas del Derecho Canónico— "siete cardenales, quienes dictaminaron favorablemente, declarando danza permitida al tango".

Con esto el éxito exterior se hace incontenible. Carella recuerda: "Un color, subido tono de naranja, es denominado tango, y se pone de moda. En París hay un fumadero-*tango* y vestidos-*tango*. Un argentino instala una escuela de tangos en Montmartre y se enriquece. De esa época hay algunos tangos con influencia parisina: *El apache argentino, Champagne-Tango, Comm'il faut, Place Pigall*". Los grandes artistas —Tito Schippa, Raquel Meller, Josephine Baker, Katherine Dunham, Jean Duval— incluyen nuestras letras en sus repertorios. Weingartner, famoso director de la Orquesta Sinfónica de Viena, se apasiona por el ritmo y compone un tango: lo titula *El ranti*. Estaba de moda la palabra *rantifuso*.

Pero Talamón nos aclara, con su vehemente sinceridad: "Desde *El ranti* de Félix Weingartner hasta los millares de tangos que se fabrican en Europa y los Estados Unidos [préstese atención a la importancia del dato numérico] todos son malas habaneras. En la música artística pueden señalarse algunas tentativas: *Allá*, tango-milonga del compositor checo Schulholf y el tango humorístico de *La historia del soldado*, de Strawinski, ajenos al espíritu de nuestra danza; y en *Jonny Spief auf*, del compositor alemán Krenek se canta un tango y en la ópera *Royal Palace*, de Kurt Weill, alemán

también, el final está escrito con ritmo de tango; músicos son estos cuatro, de la vanguardia".

Y José María Salaverría escribió hace siete lustros: "Hoy el tango ha dado vuelta al mundo, triunfalmente, en todas partes".

Abelardo Arias nos da, de un modo real y vital, la sensación de esta difusión: Mientras escribe una crónica sobre nocturnidades de la calle Fauré, de Niza, "la orquesta de un café cercano toca, bastante bien, el tango *Confesión*. La música llega a través del balcón abierto en esta tibia primavera de la Costa Azul; *llega y me desubica*". (El subrayado es nuestro.) Y estamos en 1954.

Rojas Paz vio en la universalidad que alcanzó nuestra canción un signo de la originalidad del país. No lo entendemos. La originalidad de cada país está hecha de tantos factores que nos parece natural, pero sin mayor importancia, que el tango contribuya a contrastar la personalidad argentina.

Arturo Lagorio, en carta a los autores, recibida hallándose este libro en pruebas de página, recuerda, entre otros muchos detalles pintorescos que él vivió, el éxito de la típica de Eduardo Bianco en Italia, Escandinavia, Grecia, Turquía, Egipto y, con dos largas temporadas, en Rusia soviética hacia 1930.

No sólo París, sino Londres, Roma, Madrid y últimamente Japón, se entusiasmaron por el tango.

Puede verse en Rossi, historiada con fina ironía, la evolución de la parábola exitosa de nuestro tango. Y no sólo en él. Un profesor escandinavo, que según Talamón, tuvo su hora de risueña celebridad, publicó un estudio en el que culpaba a nuestro tango el haber producido la conflagración europea de 1914. Eso demuestra, si el dato no es sólo *ben trovato*, la intensidad de la boga del tango en Europa hacia esa época. El hecho debe ser vero, porque a Talamón, hace un tercio de siglo, le inspiró las siguientes reflexiones, expresadas con toda solemnidad y mal manejo de los verbos:

"Nadie en la ciudad, en la aldea y en choza campesina escapa, en Europa y fuera de ella, al tango y al *jazz-band*, base de los repertorios populares; y no es posible creer que esa saturación musical y coreográfica de los pueblos europeos no ejercería influencia sobre su espíritu, no sea el primer síntoma de la americanización de Europa, prevista, hace cincuenta años, por Renán". Pues esta vez no lo fue. Han fracasado más intensas americanizaciones de Europa que la de nuestro tango e incluso que la del jazz-band.

II. MÍTICA DEL ÉXITO EUROPEO

Visto desde nuestra perspectiva le encontramos razón a Ferrer al calificar de mítica y de menguada a la resonancia que tuvo el tango fuera de nuestras fronteras. Agrega que si bien hubo cierto afrancesamiento del tango, éste no se europeizó como podría suponerse: el *tango europeo* es un fenómeno de museo que no llegó al Río de la Plata. Sin embargo, acepta que las orquestas que actualmente tocan el tango en París, por ejemplo, no sólo no utilizan aquella manera estereotipada y sin gracia de hace medio siglo sino que, en su mayoría, están volcadas en las más evolucionadas corrientes de nuestra música popular y da el ejemplo de los excelentes conjuntos dirigidos por Marcel Feijoo, Roger David, Primo Corchia y Quintín Verdu. Y concluye: "Nada, pues, configurará para el tango el halago de allende fronteras, el amorío efímero de la *alta sociedad* o el internacional arrumaco de la moda".

Pueden leerse en nuestra Antología diversas inocentadas de literatos extranjeros en los momentos de gran auge del tango. Algunas veces, como en De Fauquiéres, se mezclan aciertos en las exageraciones o en las incomprensiones: "Ahora el tango es gracioso y espiritual. Se ha quintaesenciado su lascivia. *En Buenos Aires no lo reconocerían*. Con el tango se resucitan memorias clásicas. En algunos vasos de mirra, en la actitud de algunas bacantes cuyos velos azules ondean al viento, hallamos su ritmo".

Contra Hernández Arregui, que sostiene que la acepta-

ción francesa del tango se explica porque el fino sentido crítico galo captó inmediatamente todo lo que había de sensual en él, piensa Tulio Carella en la avidez de danzas nuevas de una ciudad cosmopolita. Así opina también Salaverría: "Para el público de París o de Londres el tango no es más que una danza exótica vagamente pecaminosa y que se baila por lo que tiene de sensual, pervertida y algo bárbara".

Hay un testimonio irrecusable que el éxito del tango fue epidémico. Philip Guedalla, al llegar a Buenos Aires, siente de verdad al tango: "Haber oído *Por qué* en el *Tabaris* significa haber avanzado en el conocimiento y aprendizaje del tango. Aplaudo el tango más reciente con toda la comprensión con que el público de las tribunas de Sevilla examina un nuevo *espada*. Casi todo lo que Europa conoce de ello es el estilo lánguido que flotaba en el aire del tango a la hora del té en los lejanos días anteriores a la guerra [del 14], un aire vacilante en el cual, damas de grandes sombreros de plumas podían balancearse correctamente con galanes en trajes matinales". De esta admirablemente visualizada evocación, que nos recuerda las películas y fotografías de la época, pasemos a nuestros deportivos días, en que ocurre algo parecido. José Luis Muñoz Azpiri nos ofrece en *Capricho italiano*, que acaba de aparecer, un testimonio reciente. Así nos dice, esbozando una crónica anecdótica del Cha de Persia en Venecia: "Brenda K..., melancólica imagen de la patria, baila con él *El Choclo*. El tango del emperador del Irán se asemeja a una especie de danza retrospectiva, muy del gusto de los europeos y parecida a aquélla que el ex emigrante pullés, Rodolfo Guglialmi Valentino, ofreciera en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, vestido de chiripá, espuelas, un mantón de manila y sombrero de castor"...

A pesar de la opinión que dejamos establecida, debemos de reconocer que existe en París como recordaba Ferrer en su transcrita cita, orquestas que explotan el tango. Agregaremos datos nuevos a los ya referidos. Según manifestara en Buenos Aires en 1958 el editor galo de tangos

Yves Paul Puech *(Baquet)*, en Francia y Colonias, sobre diez mil conjuntos musicales existentes, tres mil ejecutan "perfectamente" (?) tangos argentinos y el resto lo incluyen en sus repertorios ocasionalmente. Y el público lo baila "con locura, pero los franceses no lo pueden *sentir* como los porteños", porque les falta ese ímpetu, esa garra y esa emoción que aquí sobran. M. Puech estima que "cuando los franceses conozcan y aprendan la milonga argentina, tan alegre y despreocupada, el tango perderá terreno porque es taciturno, melancólico y triste. Precisamente las letras de tango no se cantan en Francia por ese motivo, ya que carecen de aceptación popular por lo amargo de los temas". De cada tango que se edita en París se distribuyen alrededor de 6.000 orquestaciones básicas. En París editan tangos entre otras editoriales *Les Editions Universelles, Editions Pierre Baetz* y *Maison Andorra*. A una de estas editoriales, en abril de 1961, la ex-emperatriz del Irán, Soraya, le ha entablado juicio, reclamando 50.000 dólares por daños materiales y morales al haber usado su fotografía en una grabación hecha sin su consentimiento con un tango titulado, precisamente, *Soraya*. Las empresas grabadoras de discos tanguísticos son Vogue, Olimpic, Vendôme y Florida. Según declaraciones de Ernesto Rondó, las orquestas realizan tangos a la europea y no existen probabilidades de ser programadas con éxito las orquestas típicas de Buenos Aires; se desconocen los verdaderos tangos argentinos posteriores a 1930 salvo que, como las obras de Piazzolla, estén adaptadas al gusto de Europa. Y de la Guardia Vieja sólo perduran media docena de títulos. Lo demás son miles de "europeizaciones"... Pueden agregarse a las orquestas de tango actuantes hoy en París mencionadas antes a Jacques Morino y al español Ramón Mendizábal. Además, residen actualmente en la Ciudad Luz, de un modo permanente, buen número de músicos e intérpretes argentinos, entre ellos Héctor Grané, Roberto Caldarella, Manuel Pizarro, Ernesto Rondó, Carlos Marcó, Miguel Amador, Rodolfo Nerone y el celebrado Juan Deambroggio *(Bachicha)*. En noviembre de 1961 un cantante de moda, Guy Beart, proyecta realizar una *Noche de tango* en un

famoso club de París, con la actuación de Ángel Eleta, Fernando Rego y la cantante Line Renaud. En Holanda, actúa la orquesta Malando, con grande éxito.

III. DECADENCIAS DEL TANGO

Muchas veces se ha decretado la muerte del tango o, por lo menos, se ha hablado de decadencia. Varios períodos de decadencia podrían ser señalados en el largo medio siglo de vida del género tanguístico. Pero fueron superados por apogeos o renovaciones que lo salvaron de desaparecer. La más antigua acusación de menoscabo proviene de un musicólogo: Carlos Vega. Nos parece excesivo que Vega haya hablado de *veteranos del 70* (esto es, los veteranos de la milonga); lo hace para poder decir que los jóvenes de la década del 90 que tomaron a su cargo la nueva danza no rayaron a la altura de tales veteranos y poder afirmar que la decadencia del tango comienza antes del 1900. Si bien es cierto que habla así solo desde el punto de vista coreográfico, y especialmente de la invención de figuras, tampoco se compagina ese deterioro con sus afirmaciones —sin duda ahora exactas— acerca del hallazgo que fue el tango: un "insuperado primor de expresión y de técnica". Pues, según aquello, ¿cuándo se ofrece ese hallazgo? Vega nos hace historia de la música y del nombre de *tango* y afirma que estos dos puntales no fueron el tango hasta que se les asoció la coreografía complementaria, definidora de la danza como totalidad, y añade: "Una nueva generación, ya en la década del 90, aplicó las figuras flamantes a la nueva música". ¿Cómo dice unas líneas antes que los jóvenes del 90 no rayaron a la altura de los veteranos? ¿Qué veteranos?

Mucho más exacta nos parece la cronología de Juan Carlos Lamadrid. Habla de una época inicial —1870-1900— que confunde su nacimiento —dice— entre paternidades relativas, a veces capciosas y, siempre, *literarias*. En el período 1900-1915, el tango aún permanece en una nebulosa. Esto es, acaso, un poco exagerado: de todos modos, según él, sólo en 1915 comienza la historia efectiva del género. ¡Y el

otro musicólogo afirmaba que su decadencia se iniciaba antes del 900!...

No creemos que Lamadrid sostenga que hay decadencia actual del tango.

Pero nosotros sí sostenemos que hoy está en crisis. Y desde hace más de una década. Ya lo estuvo en 1924 cuando el jazz lo reempujó contra las cuerdas. Volvió, a poco, por sus fueros. ¿Repetirá el milagro? Pero sobre esto no conviene predecir el futuro, no obstante lo cual algunas cosas importantes a este respecto se dirán en su lugar correspondiente.

Sólo queremos recordar en este instante que en 1909, Clemenceau ya decía: *Le tango s'en va*; o que, en pleno éxito del tango en París, cierto personaje de una conocida obra de Enrique García Velloso presiente que el tango agoniza y otro le replica: "No... El tango no va a agonizar. Morirá de repente y desaparecerá como la llama de una bujía a la que se da un soplido... Una mañana te despertás y nadie sabrá lo que ha sido del tango". Estas fracasadas profecías obligan a ser prudentes cincuenta años después cuando alguien trata de vaticinar la muerte del tango.

IV. EL FUTURO DEL TANGO

A) La crisis del tango. ¿Cuál es el porvenir del tango? Hubo un tiempo en que no podía hacerse esta pregunta en sentido negativo o simplemente dudoso, porque la afición hubiera devorado al que la formulara. Señal de la vitalidad del tango en ese tiempo. Pero, como escribe Castilla, "el tango no tiene la obligación de ser inmortal ni es un animal sagrado para que esté vedada su discusión: tampoco fué inmortal la gavota ni lo es, prácticamente, ninguna creación genérica nacida del ingenio humano."

Y bien: el tango está, indudablemente, en crisis. El que no temamos decirlo ni lo teman otros que también lo afirman, hace seguro dicho fenómeno. A fines de febrero de 1961, en el *Círculo de Amigos del Buen Tango*, que se reúne

en el Círculo de la Prensa, se produjo un debate en cuyo curso la inmensa mayoría de los participantes concordó en aceptar la existencia de una grave crisis, aunque los concurrentes difirieron en las causas de ella.

¿Cuáles son, para nosotros, al examinar la literatura sobre el tango, las responsabilidades en esta presura? ¿Es de los compositores, de los letristas, de las orquestas, del público? Creemos que todos han inferido o infieren daño al enfermo, pero que es el público, el necesariamente cambiable gusto del público, a quien debe culparse de esta situación. Porque se ha modificado su psicología.

Por lo pronto, el público de la gran ciudad se ha homogeneizado mucho socialmente; del todo geográficamente, puesto que los barrios —lo debatiremos en detalle más adelante— han dejado de ser diferenciados, específicos o creadores de modalidades diversas entre sí. Además, Buenos Aires y el Gran Buenos Aires se han argentinizado: cuentan hoy, en conjunto, con casi siete millones de habitantes, de los cuales los extranjeros se han reducido a un porcentaje pequeño (20 % en la Capital Federal y 10 % en las urbanizaciones de cintura). En cambio, en la mejor época del tango en el favor popular, que puede fijarse entre 1910 y 1935, la composición era distinta: a poco de iniciarse la boga, el censo de 1914 nos da una población capitalina extranjera, con casi el 50 % del total.

A más, nuestra actual población se ha culturalizado notablemente. Esto significa que han llegado a ella otras clases de música, algunas muy artísticas, finas, espirituales, que han trasformado y elevado el gusto general. Concurre a establecerlo así la mejora social y económica de las masas, efectuada, sobre todo, a partir del octavo lustro del siglo. También desde la misma época y durante más de diez años, hubo una intensificación en el saborear de nuestras canciones y bailes folklóricos, acción impulsada por afanes sanamente nacionalizantes, activados, sin duda, por las colectividades y círculos provincianos de la Capital Federal, sin contar la influencia que significó la radicación en el

Gran Buenos Aires de decenas de miles de familias del interior. En un intento municipal y espeso de negación del tango —hace veinte años, es decir, bastante antes del momento que en estas líneas tratamos de estudiar, Homero Manzi estableció un curioso cotejo cronológico de la música de tierra adentro y de la porteña y dijo algo acerca de la crisis del tango que deberá siempre tenerse en cuenta en toda discusión a este respecto: "La música de nuestro campo tiene siglos. Está definida, confirmada. La música de la ciudad tiene pocos años apenas. No sabemos hasta qué punto de perfección o de retrogradación llegará. En este país no hay que hablar con pesimismo de los frutos. Hay que tener fe, tirar lances y seguir echando semilla para que las cosas mejores." De todos modos el tango es la cenicienta de la música popular y ésta, de la cultura musical.

Sin embargo, la lucha no está planteada entre tango y música vernácula. Es un problema de ritmos, de los ritmos que *necesita* una juventud culta y sumergida en el espíritu de su época. Eduardo S. Castilla ha escrito, sobre el tango, estas afirmaciones quizás algo absolutas, pero con una gran proporción de validez: "Es el suyo, en última instancia, un problema de alta tensión. El tango de hoy ha perdido el voltaje; es amperaje puro. Le faltan actualidad y autenticidad y, consecuencia de ello, universalidad. Por eso ya es literario y convencional, una construcción armada sobre artificios y preconceptos." El mismo autor pide para el tango un ritmo nuevo, afirmativo, alegre y argentino; conjuntos ricos en instrumentos, volumen de sonoridad y matización musical en el mismo grado en que abundan las orquestas extranjerizantes; y autores que sepan renovarse: pueden hacerlo, pues "su capacidad de creación es tan extraordinaria que realizan el milagro de hacer durar el tango fuera de ambiente y de época." Debe admitirse que aún los más entusiastas del tango ya no sólo gustan de éste; se complacen también en otras formas musicales y coreográficas. Antes, no: aquella preferencia era excluyente en el espíritu de su público. Antes el tango mandaba en los bailarines con un

dominio absoluto. Extraordinario acierto de Borges fue escribir: "El tango hacía su voluntá con nosotros y nos arriaba y nos perdía y nos volvía a encontrar." Algo parecido nos dicen otros poetas veteranos del tango, un Fernán Silva Valdés, un José Portogalo. Pero hoy nuestros bailarines no se dejan mandar más por el tango, cuando lo bailan.

Carecemos, además, del caldo de cultivo tanguista con que proliferaba nuestra música en las décadas segunda a cuarta de la presente centuria con una verdadera inundación de tangos por la radio, orquestas y victrolas de café para escucharlo y un exceso de cabarets y clubs donde bailarlo.

La industrialización del tango —trustificada por empresas grabadoras, de pistas de baile y directores de orquestas— dañó al tango entre 1930 y 1955.

A la juventud —sobre todo a la mostacilla, las generaciones multitudinarias que ya mañana mismo sino hoy, bailarán en todas las reuniones, familiares o no, del país— no le interesa como antes [1]. Se fastidian a esa edad cuando los mayores les intercalan un tango, que responde a una juventud, pero que no es la suya y a otros problemas que no son los suyos. Tanto no le interesa el tango a la juventud que los novelistas que surgen, de menos de treinta años, ya no lo describen cuando pintan un baile de gente de medio pelo. Rafael Gallegos, en *Los barrios de Mauricio*, nos da unas admirables escenas de alegría, copetín y danza entre muchachones de la zona del Vivero Municipal de Saavedra, supuestas en 1953, mientras desgrana en tres páginas los pasos del vals *Amar y ser amado* con sus estrofas en inglés. Según Eduardo Adrián, estudioso de la cultura griega y compositor de tangos, en Brasil, Italia, Francia, Estados Unidos, la producción de la música popular va dirigida, casi exclusivamente, a la juventud. Ésta, por lo demás, en nuestro país, no estudia el tango en sus programas de enseñanza.

[1] No obstante, el entusiasta Castrillón, cuando nos relata en "La Nación" las reuniones de renovación tangófila, afirma que el 95 % de los concurrentes son jóvenes.

El descenso del tango no se ha producido sólo en la Argentina, sino también en otros países, según lo demuestra una carta recibida por Francisco Canaro del editor musical Aldo Maletti, de Milán, fechada el 4 de febrero de 1961 y que ha dado a conocer en "La Nación" Ernesto Castrillón: "Actualmente en Italia obtiene gran éxito el cha-cha-chá, y el tango está injustamente postergado. Muchos autores se dedican a componer tangos... con ritmos tropicales o de rock, con títulos como estos: *Kriminal Tango, El cadáver espacial, Tango de la muerte, Satánico tango, Tango negro, Tango 'vigliacco'*; el autor de éstos es Piero Trombetta, ex violinista del malogrado Bianco. Otros autores siguen la corriente de Trombetta y generalmente son acordeonistas que graban sus propias piezas y venden millares de discos. A ellos les pertenecen los siguientes títulos: *Tango rojo, Tango amarillo, Tango 'balengo'* (estúpido), *Vampiro Tango, Tango 'dell'evaso'* (del evadido), *Tango 'assassino'* .." A estos extremos no se llegará en la patria del tango [1]. Y, sin duda, llegará un momento en que nuestros muchachos se hartarán de bailar cha-cha-chá, rock, calipsos y boleros. Pero, ¿qué ritmos reemplazarán entonces a la música de origen tropical? ¿Será el de nuestros tangos, renovado? Pero, renovados, ¿cómo?

A la mejor estructura musical del período de la Guardia Nueva ha correspondido un descenso en la espontaneidad de formas, en la sinceridad de sentimientos y, sobre todo, la emoción e, inclusive, en los valores poéticos intuitivos, de evocación, en las letras y en las músicas de éxito, todo lo cual hace dudar de la futura renovación salvadora.

Sin duda existen todavía locales de baile donde aún se

[1] Sin embargo el curioso tango de Trombetta, *Kriminal Tango*, ha sido grabado dos veces por músicos argentinos: Billy Caffaro y Juan Sánchez Gorio. Además, la impresión personal que trae la colaboradora femenina de este libro, después de un viaje de estudio realizado a comienzos de 1961, es que en Europa y especialmente en Italia, donde bailó el *Kriminal Tango*, se ejecutan muchos más tangos de lo que esperaba, aunque no deja de reconocer que dominan el campo de las danzas sociales los blues...

pide bastante tango, pero ha declinado notablemente la proporción de ejecuciones. La radiotelefonía actual, la televisión y las grabaciones en disco de hoy en día, sin duda debido a los intereses comerciales de las empresas editoras y grabadoras, tan sagaces en su negocio y con estadísticas de preferencias completamente al día, y a la falta de vocación por lo nacional de escritores y de público, no ofrecen muchas posibilidades de reforzar el gusto popular por el tango. Según la cancionista Elsa Rivas, en 1960 la venta de discos de tangos ha bajado en un 85 % con respecto a años anteriores. En los festivales de cinematografía de Mar del Plata no se han tocado tangos. En la estadística de grabaciones de los bailes en clubs grandes durante el Carnaval de 1961 aparecen cifras como éstas: en 2 de ellos se ejecutó el 5 % de música nacional y el 95 % de extranjera; en 5 clubs, 10 % y 90 %; en 12 clubs, 15 % y 85 %. Calcúlese en esos porcentajes de música nacional el que corresponde a tangos.

B) Restauración del buen tanguismo. No se ha conseguido totalmente el objetivo de recuperar el tango por el camino de esa estructuración deseada de formas orquestales que se viene produciendo desde hace veinte años, sobre todo durante el período vanguardista ya señalado, por las razones aducidas. Se podrá alegar que desde mediados del año pasado, existe todo un movimiento de restauración del gusto tanguístico, con diversas asociaciones, audiciones y campañas periodísticas de gran vigor, autenticidad y desinterés personal. El entusiasmo que esto puede producir se aminora bastante al considerar la edad de la mayor parte de los que operan esta agitación. Músicos, letristas, actuantes, periodistas, tienen más de cuarenta años. Además, no bailan sino esporádicamente. Evocan melancólicamente sus tiempos de danzarines y sus nostalgias de ambientes propicios al tango. Hay bastantes que bailan en esta transfusión de sangre hecha al tango, tan especulativa. Hay muchos que sólo tienen treinta, treinta y cinco años. Pero muy pocos con veinticinco, casi ninguno con veinte... En fin, la di-

rección del movimiento es demasiado intelectual y poco vital. Castrillón mismo afirma que en radio y televisión se emplea más tiempo en discutir sobre el tango que en difundirlo.

Pero no nos apresuremos a sacar ingratas conclusiones. Además, estamos sólo en los comienzos y no conviene ser ni pesimista ni derrotista. Por último, no es verdad que el tango haya muerto, ni mucho menos, pero, por lo menos hasta el momento y a pesar de estos esfuerzos, permanece apagado o latente el poder creador de sus cultores, con las meritorias excepciones que puedan ofrecerse, lo mismo que el poder receptivo del gran público, especialmente del público que baila, esto es, la juventud, única época de la vida en que se ama verdaderamente y se siente, adentro de uno, el fuego vital de los ritmos de las danzas del mundo. De esta crisis, repetimos, ¿nacerán ritmos, melodías y pasos nuevos argentinos? Dios lo dirá en el transcurrir del tiempo.

En la planificación de una campaña pro-renovación del gusto tanguístico, deberían tenerse en cuenta las reglas siguientes, tomadas de las proposiciones hechas por varios escritores (musicólogos y ensayistas especialmente):

Por parte de los compositores: 1ª Los autores deben procurar decir algo nuevo en sus tangos. (De los últimos cien tangos, hemos leído en alguna parte, noventa y nueve dicen lo mismo.)

2ª Acompasar el ritmo a lo que exijan los tiempos.

3ª Evitar la dispersión de valores, ya que es muy poderosa la tentación de sentirse genios, según ha dicho alguien. Esto podría conseguirse creando la Academia Nacional de Música ciudadana y otorgando los veinte sillones posibles a veinte maestros del tango que representen las diferentes modalidades técnicas y escolásticas.

4ª Extirpar toda letra inmoral y chabacana, impropia del mejoramiento ético alcanzado.

5ª Dar menos preponderancia a la letra sobre la mú-

sica, causa para muchos de la decadencia actual del tango.

Por parte de los ejecutantes: 1º El tango debe tocarse *tanguísticamente* (con todos los progresos artísticos y técnicos-musicales que sean necesarios) pero no como ópera o sinfonía.

2º Los directores de orquesta deben incluir en sus programas, sólo los buenos tangos y olvidarse de los autores amigos cuando sus creaciones no tienen la calidad deseada.

3º Deben presentarse las orquestas con la jerarquización con que enfrentan al público los conjuntos extranjeros, aunque deba disminuirse el número de aquéllas, y cada orquesta debe ofrecer un sello personal, inconfundible con el de otras.

4º Suprimir todas las cerradas camarillas que detienen el progreso musical.

Por parte de los orientadores: Debe realizarse una ambientación cultural severa: 1º Para tornar el existente amor a lo extranjero en amor por lo argentino.

2º Para conseguir que la literatura nacional cese en la indiferencia que siente por el tango y ponga fervor por la música ciudadana.

3º Para conjurar la crisis de lo popular y atenuar el auge por lo demasiado refinado, difícil, oscuro...

4º Debería exigirse a las empresas grabadoras mayor frecuencia de títulos y mejor pago de estipendios.

5º Debe exigirse la propalación del 50 % de música nacional que marca la ley y gravar con un impuesto a la extranjera. El Estado debe ayudar también: en Estados Unidos, un disco de música norteamericana cuesta dos dólares y medio y uno de música extranjera, el doble.

6º Deberían probarse nuevos concursos para seleccionar óptimos tangos como se hacía en los buenos tiempos del género.

La concurrencia de estas quince reglas, ¿ampliará el disminuido ámbito del tango. Pudiera ser.

Artículo II

EL TANGO VISTO EN SÍ MISMO POR LOS ESCRITORES ARGENTINOS

§ 1. *Música*

I. LOS PRIMEROS MÚSICOS

Nadie se propuso —dice Carlos Vega— *hacer el tango.* ¡Admirable! (Y, seguramente, cierto.)

¿Cómo, pues, se hizo?

Los hombres que compusieron los primeros —y los segundos— tangos de la época de la *milonga-tango* no sabían música. Tocaban de oído y de memoria. Manejaban su instrumento como Dios les daba a entender. Los primeros tangos —los insospechados, los desconocidos, los folklóricos primeros tangos— se crearon, directamente, en el acordeón, tuvieron una sola o varias versiones y, probablemente, si se repitieron, fue con variaciones. "Como los instrumentistas de esta primera etapa tocaban de oído —escribe Casto Canel— la ejecución de un tango determinado no estaba sujeta al cumplimiento estricto a que está sujeto el músico que lee música escrita."

La *improvisación* es el elemento natural, pero fecundante, en la creación del género. Soriano señala la importancia del papel desempeñado por los improvisadores: "el *improvisador* se adelanta, como un elemento conductor de avanzada, a las modificaciones que la receptividad del ambiente colectivo acepta y asimila en las metamorfosis del espíritu de la *forma*".

El éxito obtenido entre los que escuchaban dichas músicas las fijaría en la memoria de los ejecutantes. Desde luego

estas versiones, creadas noche a noche por sus autores, no fueron transportadas manuscritas al principio al pentagrama y quizás por mucho tiempo. Y cuando lo fueron las escribieron músicos que no eran los propios autores y se ejecutaron por orquestillas ínfimas. Raúl H. Castagnino nos ha recordado, en amable conversación, el papel desempeñado en el tango por los directores italianos de bandas militares, que escribían en el pentagrama los tangos que les silbaban los autores o que tocaban en el acordeón.

Canel dice al respecto que la escritura de los primeros tangos denuncia un criterio académico muy limitado, que no respetó la originalidad rítmica y la vitalidad que el tango poseía precisamente por no estar cristalizado por la escritura, que fija definitivamente aquello que va a ser ejecutado. Y Lamadrid lo señala patéticamente: "Los conjuntos no exceden de cuatro músicos, en su mayoría intuitivos. Son ejecutantes limitados por lo precario de sus recursos profesionales y he ahí el gran drama del tango, que se debate impotente sin hallar directores de conjunto u orquestas que logren expresar con fidelidad a sus partes, según fueron escritas, exaltando de ellas lo poético, lo artístico-musical. Es el tremendo período de "tocar a la parrilla" —modo de improvisar en conjunto sobre un mismo tema, sin arreglo de orquestación previa— improvisando sobre temas mal conocidos y mal expuestos". Extrema aún Ferrer tales consideraciones cuando manifiesta: "Para hacer un tango no es ni ha sido necesario saber ni escribir música"; y que, inclusive, entre los más importantes creadores de tangos ha habido artistas (José Martínez, Carlos Gardel y Enrique Santos Discépolo, por ejemplo) cuya importancia y gravitación es absolutamente imposible de desconocer, cuyos conocimientos musicales han sido menos que escasos, cuando no inexistentes. En materia de música de tango nunca se debe olvidar que éste no es sólo composición sino también el organismo musical representativo de una colectividad tan compleja y limitada como la porteña, caso único en la música popular universal; de ahí que la música culta tenga

otros procedimientos de técnica y elaboración artística que será difícil pueda emplear aquélla.

II. ASPECTOS PARTICULARES DE LA MÚSICA DEL TANGO

Ferrer nos hace caer en la cuenta que el tango, musicalmente, no tiene nada de propio, sino su expresión; que su técnica musical es la universal, así como su notación y que los instrumentos con los cuales se asiste no han sido inventados para el género. Lo que le es legítimamente privativo, es su modo de decir musicalmente, sus maneras de utilizar los instrumentos. Así el pianista de tangos es *dormilón* y *robador*: tiene la particularidad de *quedarse* respecto del conjunto orquestal; parece que nunca llega. Y el violinista tiene un par de rasgos definidores de sentido contrario: vibrato exagerado y pulsación característica en el portamento. Toda esta situación se ha reflejado en la obra escrita de poetas y dramaturgos. Así, Cadícamo se deja decir:

> Ya, desde pebete, tecleó la acordeona,
> de verlo tan sólo tocar a un goruta...

La mejor cita que podemos hacer sobre el tema, es ésta de José Antonio Saldías, de 1926, en la cual aparece Crispín dándole cátedra de música tanguística a su hijo Batería. Vale la pena reproducirla porque fue, sin duda, tomada de la realidad: "Osté siga adelante. No se pare. Osté tiene gran porvenir. Qué te importa que no sabese música. ¿Tiene oído? ¡E boeno! Come yo... Te silbano na cosa, te queda a l'oreja, la tocase, le hacese la compadrada e ya está. Cuando quiere hacerse un tango lindo, de éxito, me dice a me. Yo te toca, al acordeone, una canzoneta napolitana, vieca, vieca, que nadie la recuerda. Osté la hace más despasito tre o cuatro ferulete é es una cosa cregoya. La música de este paese está hecha de requecho, come la raza; la hacemo todos: lo tano, lo francese e le gallegue. Aquí nadie sabe nada, pero todo se hacemo rico. Aquelle que sabe algo, protesta,

porque todo se hace male. Mientras protesta pierde el tiempo e los otro atropéllano".

A) Ritmo y melodía. Exagerando las cosas se puede afirmar que la música popular es siempre ritmo y no melodía. La milonga y el tango de la Guardia Vieja no son excepciones a esta regla. Ferrer apoya en los caracteres del ritmo tanguístico su argumentación acerca de la originalidad expresiva del tango: y así, distingue el ritmo *bien milonga* conseguido exclusivamente por la posesión emocional y estética de los auténticos tangueros; el ritmo *canyengue*, que se obtiene sumando una rica gama de percusión al anterior; y el *zapado* —de zapa, instrumento filoso para trabajar la tierra— que agrega un trabajo instrumental intenso, de rítmica constancia.

El ritmo, que sólo a veces en el rasgo final de muchos tangos se hace indolente, tiene, según Gerchunoff, en su languidez, la doble función de propagar la quejumbre constante en que vibra el apasionamiento juvenil o la manifestación de desengaño del que ya nada espera.

Sin embargo, los tangos presentan, agregado al ritmo, un hibridismo musical cada vez más acentuado, con una línea melódica y sentimental, de gran fuerza emotiva, que son la razón del éxito del género. Bardi, Delfino y Cobián, según el crítico Lamadrid, son los primeros que concretan una partitura musical en que se conjugan bien los elementos fundamentales del ritmo, de la melodía y de la armonía, logrando un estilo de composición que supera al ritmo monocorde de los primitivos: con los nombrados, por primera vez, se escucha un tema musical desarrollado en tiempo de tango [1]. Julio de Caro, al acentuar el papel de las cuerdas, hace prevalecer a la melodía; pero, prematuramente, se inclina a un sinfonismo inadecuado. Es necesario esperar las orquestas de Troilo, Fresedo y De Sarli, para hallar una solución debidamente musical.

[1] Parece imposible enriquecer la música de los tangos anteriores. En primer lugar se alteraría el espíritu y esencialidad de cada obra. En segundo lugar a nadie se le ocurre quitarle o ponerle una

La melodía del tango, melancólica y poseedora, según Talamón, de una expresión y de un sabor inconfundibles e inimitables, que hacen como una síntesis de los componentes étnicos que originaron el tango, explica la emoción innegable y que repercute en la sensibilidad del oyente, de un modo especial para los oídos porteños o que sienten como porteños. Los tangos constaban antes de dos o tres partes de dieciséis compases; hoy —y desde hace casi tres décadas— generalmente son de dos partes. La correspondiente a la letra, si ésta existe, comúnmente consiste en la repetición de una frase de ocho compases. En los últimos años, músicos bien dotados, pertenecientes a la escuela vanguardista, están realizando, como se ha dicho en su lugar, serias experiencias con sinfonías sobre temas, ritmos y cadencias de tango. Donde no podrá entrar el tango será en las programaciones de música funcional adoptadas por la industria, a causa de que su tristeza y languidez disminuiría la producción de los obreros.

B) La Orquesta Típica. Se llama así a la orquesta formada con instrumentos combinados característicamente para ejecutar tangos. Nace según Tallón, hacia el Centenario, en la esquina famosa de Suárez y Necochea y se desarrolla hasta el final de la primera guerra mediante el desenvolvimiento del trío orquestal primitivo: bandoneón, piano y violín. Surge en procura de mayor sonoridad, pues el auge del tango dilata los auditorios al procurar locales *cada vez más amplios*, para contener la afición. Hoy existen pistas para miles de parejas. El Club Lucense de Buenos Aires ha tenido noches en los carnavales de 1961 en que han concurrido cerca de treinta mil personas. (Ello —hay que decir la verdad— aparte del hecho actual perfectamente comprobado de que, en los últimos años, en ese inmenso vaivén, el cha-cha-cha y los ritmos de jazz hayan sido bailados por una cantidad de público siete veces mayor del que ha bailado tango y sin contar que el número de tangos era pequeño en

nota a una pieza clásica. Por eso no debe tolerarse que se altere la música de los tangos viejos.

comparación con el de otras danzas, lo que demuestra la crisis de nuestro baile porteño hoy y aquí, en Buenos Aires.) En fin, lo indudable es que el apogeo del tango en sus buenos tiempos se debió al *incremento de los lugares dedicados al baile*. Es decir, que otras danzas han aprovechado lo que impulsó exclusivamente al tango. Volviendo a la Orquesta Típica debemos decir que, naturalmente, la planta inicial de la típica primitiva se ensancha en las orquestas modernas pues, como se verá más adelante, nuevos instrumentos se van incorporando a los iniciales.

C) Orquestación. Desde hace más de veinticinco años se agrega a la técnica musical del tango una modalidad importantísima: la de la orquestación. En todo tipo de música la orquestación es la manifestación superior de la composición. Antes, se marcaban en las partes de piano las voces y las indicaciones armónicas para el trabajo de cada instrumento. Ahora se los escribe especialmente. Dice Ferrer que la "exhaustiva consagración de Artola y Galván [al respecto] cundió contagiosamente entre muchos músicos del género que se entregaron fervorosamente al estudio de tan difícil disciplina. Es así que, en poco más de veinticinco años, esa infatigable inquietud se traduce en sorprendentes progresos de escritura, en la utilización de los instrumentos —incluso en el bandoneón, al que se le arrancaron insospechadas posibilidades—, en los criterios armónicos tradicionales del género, que fluyen torrentosamente por el nuevo cauce. El progreso no consistió, como muchos suponen, en hacer más compleja la música del tango, sino —lo que es muy distinto— en aprovechar de una mejor manera sus elementos propios. Es la diferencia que existe, por ejemplo, entre *Boedo*, tal como lo tocaba Julio de Caro en 1927, y *Boedo* tal como lo realiza Osvaldo Pugliese quince años más tarde con el invalorable aporte de la orquestación escrita por él mismo".

III. LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DEL TANGO

A) Principios pobres e indecisos. Probablemente los primeros tangos-milongas se ejecutaron con un acordeón. Pero se difundieron por los organitos. González Arrili nos ha dejado una bella descripción del organito. Su "novedad no estaba en el caballo auténtico, ni en los muñequitos danzantes ni en la manivela niquelada del manubrio sino en los agregados instrumentales que, a vista de todos, multiplicaban estruendosamente la música general: dos tambores, un bombo, cuatro platillos y un triángulo, todo accionado desde dentro por la maravillosa máquina importada por los hermanos Rinaldi". Producían "un estruendo cocinero de vajilla removida constantemente". García Jiménez recuerda a los "pascanderos organitos de Rinaldi-Roncallo o a los de Rangone (como se ve dominaba la R en ese ramo)" y agrega que de igual manera que "si presidían con sus sones el torneo bajuno del tango compadrón, también lo enternecían de miniaturas simples con automáticos muñequitos, que ajenos a que el ritmo fuera el de *Un ballo in maschera* o el de *El cebollero*, saltaban y giraban en sus cajitas de cristal...". "La única voz que llega al suburbio —dice Giacobbe— fuera de las marchas anarquistas y socialistas, es la del organito que propaga con una insistencia contagiosa la musa popular y proletaria de Verdi." Pronto será el organito el gárrulo inicial del tango que olvidará paulatinamente las músicas políticas hasta que un día él mismo se quedará en el olvido.

Para la milonga, Ventura R. Lynch nos hace el inventario de los instrumentos con que se ejecutaba: guitarra, acordeón, papel con un peine y musiqueros ambulantes de flauta, arpa y violín.

Luego llegaron las primeras orquestillas. No se encontró de entrada la mejor combinación instrumental. De los diversos autores se deduce que inicialmente las orquestas de tango se integraron con arpa, violín y flauta; luego, guitarra, violín y flauta. Eran, además, musicalmente, muy po-

bles. Según Tulio Carella, entre los instrumentos de ese entonces se hallaban "a veces, un bajo de metal, un acordeón, un armonium portátil —el clásico de tres octavas— y, en ocasiones, acordeón o bandurria".

Mientras el tango iba encontrando la combinación ideal de los instrumentos, se produce espontáneamente y de a poco y casi desde el principio, la exclusión de metales y de instrumentinos. Aquí, según Ferrer, hay un problema de temperamento; posteriormente —agrega— jamás se ha podido hallar la fórmula capaz de incorporarlos a una orquesta de tangos. Éstos se resisten, tradicionalmente, a otros timbres que no sean bandoneón, piano y cuerdas. En el apogeo del tanguismo se hermanan flauta, bandoneón, violín y guitarra. Digamos una palabra sobre ellos.

B) Examen de instrumentos. Además de los cuatro que acabamos de nombrar veremos el piano, y los instrumentos incorporados al tango por la Guardia Nueva.

1º VIOLÍN. Es el más antiguo de los instrumentos que entraron en las combinaciones tanguísticas si seguimos a Ferrer, para quien Tito Roccatagliata fue su figura más interesante en la Guardia Vieja. Con el violín de Ernesto Zambonini, nos alecciona Tallon, se inaugura para la orquesta típica el incisivo y excitante compás del *canyengue*. En la época del mayor éxito del tango, que coincide con la vulgarización de la metáfora ultraísta en el país, el violín inflama el estro de nuestros poetas:

El violín —ese ingenuo— canta medio dopado.

JUAN GUIJARRO

Une su pena de madrugada
su nota oblícua con el violín.

NICOLÁS OLIVARI

El violín es en el cielo
una estremecida estrella.

MANUEL GÁLVEZ

José León Pagano (hijo), ya en nuestros días, se contenta con asentar que violas y violines dan alegría a la fiesta y el espíritu reo se regodea:

Las violas gimen de gozo
y los violines deliran,
las notas suaves se "spiran"
dando alegría a la fiesta.

Ramón gregueriza que todas las músicas se tocan para que se cierren heridas, pero el tango toca y canta para que sigan abiertas y poder recordarlas: "Sólo el violín es el bálsamo sutil que pone la nota piadosa y absolutoria" en el tango.

2º Guitarra. La guitarra —dice *Juan Guijarro*—

que supo saborear vidalitas

se encariñó pronto con el tango. "La guitarra —y no el bandoneón— la guitarra solita, dice González Arrili, hacía el compás medio lerdón, como en agachada de pifia; después reía en la prima, como proponiendo un acertijo; al fin se quebraba con elegancia barata." La guitarra —viene a decir Crispín, el citado personaje de Saldías, en su cocoliche— es un instrumento de decadencia: "Canta lo de ayer. Te pone triste, y habla del rancho viejo, que ya no existe, hijo mío. Ahora, en el campo, vivimos los gringos en casas de ladrillo, con techos de chapas de zinc..." Por eso la ha remplazado el piano desde hace mucho. No obstante ello, la guitarra ha conservado hasta nuestros días la amistad tanguera.

3º Bandoneón. El bandoneón no es, como se desprende de la etimología que trae Devoto y de su cita de Joaquín Belda, un acordeón algo mayor o algo más largo; es, en todo caso, un acordeón más complicado y perfecto, inventado por Band, de Koreld, en Alemania, un poco antes de promediar el siglo XIX. En la Argentina Luis Mariani ha sido productor y afinador especializado de bandoneones durante 62 años.

Ramón nos habla de los *labios tarareadores* del bandoneón y de su exotismo; le llama instrumento emigrante, *acordeón italianizado*. Llegó a nuestras ciudades hacia 1870, según Ferrer: "Su papel se hace protagónico y su carrera deslumbrante".

José Antonio Saldías le ha hecho protagonista de su notable comedia homónima. En ésta, Finita, un personaje muy bien captado por el autor y que es una muchacha *repipí* (palabra que la Academia acaba de aceptar), traduce así los efectos que le produce ese fuelle endiablado: "Parece que me hicieran viruta los nervios, que me pincharan la planta de los pies, que me echaran agua colonia en los ojos, que me hicieran tajitos con una *gillette* en las palmas de las manos y que me echaran, luego, tintura de yodo: quedo, después de una audición, con los anteojos en la nuca y lo que son las cosas: le huyo y le busco; me hace daño y me gusta; me ataca, me tira y me hinoptiza. ¡Cómo me tira!". Y Marcial dilucida: "El bandoneón, primo hermano tudesco del acordeón, comenta gangoso, como un malevo, la crónica del tugurio; no sirve para contar ingenuamente; tampoco sirve para contar hazañas; sus puñaladas son de desesperación; sus historias tienen cocaína y champagne o la desdicha del bacán que espera el dinero de la paica". Sigue este personaje contrastando el bandoneón con la guitarra en un paralelo hermoso y veraz. Más tarde Crispín explica cómo el acordeón, el instrumento popular de la milonga criolla, la de ayer, ha sido arrinconado por el bandoneón que rezonga la canción ítalo-porteña de hoy.

El bandoneón tiene a su cargo el sostén lacrimógeno del tanguismo y da la necesaria sensación de pereza: "Canta con esperezos de gusano baboso", ultraíza Oliverio Girondo en 1921. "Tiene desmayos de cadera de mujer" (escribe Eduardo Uribe) y de vicio: "rezonga con voz de alcoholista" (anota Juan Guijarro). Fue el instrumento del pueblo (razona Ezequiel Martínez Estrada): "Era su voz de gris y húmedo timbre, vibrante de un eros contenido y muscular; más hombruno y sensual que la de ahora: la nota nítida y

gruesa, emitida con redondez del tubo donde el viento la formaba y expulsaba, amplificábase luego como el goterón de lluvia que absorbe la tierra caliente y a la luz de la lámpara de acetileno, era como un relámpago hinóptico de cloroformo y cantárida".

Más técnicamente nos enseña Ferrer que es una "voz capaz de ser modelada a placer, de ser educada sin torceduras previas en la fresca lección del lenguaje popular, termina por convertirse en instrumento simbólico del tango. El hombre del pueblo, el hombre de la calle, siente por el bandoneón un respeto, una admiración, que no profesa por instrumento alguno". En Estados Unidos, en cambio, es desconocido. En un viaje realizado por Astor Piazzolla a Estados Unidos en 1960 y actuando como animador en sus espectáculos de ballet-tango, ilustraba al público sobre lo que es el bandoneón, instrumento que causó asombro a quienes lo veían, pues nunca habían sabido de él.

Manuel Gálvez ve en el bandoneón la zona de reflejos cárdenos del tango:

El bandoneón en el tango
su honda tristeza gotea.
Todo el ambiente está oscuro...
La música es roja y negra.

Así canta en 1925, pero ya en *Nacha Regules*, seis años antes, sostenía lo mismo: "Y el bandoneón, con las notas bajas y oscuras, subraya de largas sombras dolorosas un tango".

Las grandes figuras del bandoneón fueron Juan Maglio (Pacho), Arturo Bernstein y, sobre todo, Pedro Maffia, en la Guardia Vieja, por sus ideas armónicas enteramente bandoneonísticas. En la Nueva —citemos nuevamente a Ferrer— "las *variaciones* —fraseadas y corridas—, los *solos fraseados*, los *solos a capella*, los admirables *dibujos* que traza con la más sorprendente soltura, dicen con delicado *cachet* y eclipsan definitivamente la *aflautada* intuitiva, precaria producción bandoneonística de la Guardia Vie-

ja". Inscríbense en ella, entre otros muchos, los nombres de Minotto di Cicco, Ciríaco Ortiz, Héctor Artola, Aníbal Troilo y Astor Piazzolla.

4º FLAUTA. "Acentuaba con su sístole la síncopa del tango", según acierta Martínez Estrada, para quien se completaba con bandoneón y guitarra el trío de "las voces de la sensualidad imbricada". Sin embargo, hacia 1910, fue definitivamente desalojada por el bandoneón, precisamente.

5º PIANO. Después de 1905 aparece el piano, acaso con Prudencio Aragón *(El Yoni)*. Antes, no. Era "un objeto de lujo", nos explica Tulio Carella. Ferrer establece que se presenta en escena cuando las posibilidades del trabajo auspician la aparición del músico sedentarizado y con la *orquesta de la casa*. Los poetas lo celebran:

Carcajadas de armonía ríe el piano.

BERTA DE TABBUSCH

El piano entre sus dientes tritura sus gemidos.

JUAN GUIJARRO.

El piano es en la Guardia Nueva el instrumento conductor por excelencia. Francisco De Caro, Osvaldo Pugliese, Oscar Napolitano, Orlando Goñi, Héctor Stamponi, Osmar Maderna, Marianito Mores, Horacio Salgán y Juancito Díaz son, entre otros muchos, sus principales cultores en los últimos años.

6º INSTRUMENTOS INCORPORADOS POR LA GUARDIA NUEVA. El principal ha sido el *contrabajo*: Leopoldo Thompson lo introdujo en la otra Guardia, con intenso compás "*canyengue*" (Ferrer) dando la fisonomía del ritmo orquestal del tango. La Guardia Nueva posee una pléyade de contrabajistas: Luis Bernstein, Pedro Caracciolo, Hamlet Greco, Aniceto Rossi, Rafael del Bagno, entre otros.

Bajo la autoridad de Ferrer se puede afirmar que se han introducido otros instrumentos, unos con carácter meramente experimental, otros en forma permanente. Así, han sido

utilizados el arpa y el vibrafón, por Fresedo y la guitarra eléctrica por el *Octeto Buenos Aires*. El violoncelo fue empleado por primera vez ya en 1917 por Eduardo Arolas, tocado por Fritz, agregándolo luego a sus orquestas Roberto Firpo y Pedro Maffia. Los poetas no lo tienen mucho en cuenta, salvo *Juan Guijarro*:

El violoncello reza su llanto a la sordina.

Osvaldo Fresedo, en 1942 Aníbal Troilo y de allí en adelante casi todas las orquestas de la tendencia evolucionista, completaron su cuerda con viola y cello, dándoles, incluso, papeles solistas. (Ferrer.) Toto Rodríguez ha utilizado, desde 1960, el bandoneón eléctrico.

§ 2. *Danza*

I. COREOGRAFÍA DEL TANGO

A) De la milonga al tango. Veamos el baile, sus pasos, sus figuras, en la escenografía que le es privativa: el *bailetín* callejero, el patio del conventillo, las salas de la sociedad recreativa, la pista del cabaret. La segunda es la esencial, tanto que escribe el hijo de José León Pagano que esa escenografía real del conventillo luego la veremos "trasladada al teatro con decoraciones que nos parecen convencionales".

La milonga va a modificar hasta la técnica del baile de otras danzas: polca, mazurca, habanera y scottisch que según Rossi, se bailaron con idénticas corridas, sentadas, quebradas, etc.

Algo nuevo ha ocurrido: se ha exagerado el enlace en el baile y se han abrazado hombre y mujer. *Last Reason* nos da el cuadro acabado: "Los hombros suben; la cabeza se tuerce como para dormirse en la almohada que brinda la melena del bulo que se plega a la quebrada del varón y sigue con su cuerpo al cuerpo que le va marcando el movimiento. Y allá abajo, las piernas se entrecruzan, se rozan y se besan, desde la cadera hasta las rodillas".

Vega nos hace una magistral descripción de las figuras que hereda la milonga de la habanera y del tango andaluz y las transformaciones que ellas sufren: "Algunas, como el *molinete* y el *ocho*, conservan sus nombres antiguos. Breve combinación de pasos, que la mujer reproduce al revés, constituyen cada figura. Persistente inventiva lanza diez, veinte, cuarenta, o más figuras y, a lo largo de la sala, sinuosamente, el hombre las encadena en serie y crea cada vez una versión del tango que nunca acertará a repetir con total exactitud. Se trata, pues, de un espectáculo que se renueva en cada presentación, y es incalculable la superioridad que enrostra al vals o a la mazurca de las vueltas iguales. [...] Se bailaba por la honda fruición del bailar, pero ya se bailaba peleando. La rivalidad entre los danzantes, la pugna entre los barrios, consumía atención y requería cuidado. No podía el hombre bailar retrocediendo, como lo exigía la cortesía hasta entonces, porque la espalda no debe acercarse al enemigo potencial. Por reglas de masculinidad era excepcional, pero no imposible, la agresión por la espalda. Algún derrotado podía haberse erguido en son de venganza. Los hombres de todo el mundo danzan hacia adelante por un recelo porteño".

Daniel Devoto nos da[1] la nómina de muchas de las figuras que pueden presentarse en el tango: el *paseo* (figura inicial) con sus dos variantes, el paseo *de lado* y el paseo *con golpe*; el *corte*, la *media luna*, el *ocho*, el *volteo*, las *tijeras*, la *rueda*, el *medio corte*, la *marcha* y el *cruzado*. Pagano (hijo) agrega la *refalada*. Otros, la corrida *garabito*, la *parada*, la *media vuelta*, la *quebrada* y el *paso atrás*.

Quizás el hecho de bailar abrazado es una de las causas de la popularidad porteña de la milonga y del tango, la cual llega a tales extremos que no sólo se tararea y se canta en las calles sino que se lo baila en las aceras. Tenemos diversos testimonios. Francisco García Jiménez nos ofrece, en

[1] *Sobre paremiología porteña*, en "Filología", revista del Instituto de Filología Románica de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, año III, enero-agosto de 1951.

La Prensa del 7 de mayo de 1961, la evolución del baile callejero de hace más de sesenta años. "Se enlazaron primero hombres con hombres, aprendiendo y practicando las más complicadas figuras en un vértigo de torsos, piernas y pies." Pero luego "las mocitas sacaban a ventilar sus voladeros percales. El *bailetín* se armó con toda la ley *canyengue* en las veredas más excéntricas, que en la evocación rechazan el neologismo de *pistas de baile*, porque eran enladrilladas casi todas y con anchas losas imperfectas las menos". Prosigue luego nuestro cronista retrospectivo: "Allá encendería el comentario la moza de buen ver, que se dejaba *llevar dormida* o respondía obediente a un *ocho* repetido, mientras el compañero, firme en la baldosa, la manejaba en vaivén por la cintura de avispa, orgulloso de mostrar semejante *pimpollo de ojal*". Y prosigue García Jiménez: "Los *bailetines* esquineros eran de tranquilo proceso. No sufrían las interferencias del tropezón o el pisotón presuntivamente aviesos".

Borges, viéndose de pronto ante una calesita, contempla como

> Gira en el hueco la amarilla rueda
> de caballos y leones

y nos presenta su atestación, pues evoca u oye

> el eco
> de esos tangos de Arolas y del Greco
> que yo he visto bailar en la vereda.

Igual testimonio nos da Raúl González Tuñón cuando duda

> En qué barriada
> dibuja la compadrada
> su quebrada sobre la dura vereda.

Y en nuestros días nos lo ofrece Juan Carlos Lamadrid:

> Tango, tango,
> aprendido a bailar en las veredas
> cuando el barrio era de árboles...

Y también de nuestro tiempo nos ofrece Valentín Fer-

nando su deposición en *El límite*. Vemos en él cómo, en ciertas circunstancias, se baila el tango en las aceras del Buenos Aires de hoy y cómo hay, todavía, quiénes se abstraen, callados y emocionados —y son jóvenes— escuchando tangos largo tiempo: "Permanecía durante horas y horas con la espalda apoyada contra la pared, sentado en la vereda de la ochava y pegado a esa música que vibraba en el silencio toda la noche, mientras los muchachos que no bailaban, se quedaban silenciosos escuchando junto a él, en cuclillas, como si estuvieran oyendo el eco de Gardel que se elevaba hacia la noche oscura...".

B) Desde que nace el tango. El tango está en gestación, aunque todavía no tiene pasos fijos exclusivos. Sucesivamente veremos nacer a éstos, nos entretendremos con descripciones literarias del baile y asistiremos a una discusión sobre la moralidad de la coreografía tanguística.

1º) Aparición de figuras características del tango. Uno de los primeros en encarnar es el *corte*, acto de detener en seco a la compañera de baile, que produce un vértigo inesperado, como explica Carella. ¿Qué había pasado? Según Carlos Vega, un día cualquiera todos los primores coreográficos que corrían dispersos se alinearon y se adecuaron al ritmo recién llegado. "Ese día y no antes, se presentó el tango, esto es, el tango completo y en pleno funcionamiento." Pierde, pues, el campo, la milonga: lo gana el tango.

2º) Personalidad específica de la coreografía tanguística. Talamón insiste en un aspecto que ya había tocado Vega, pero le da una explicación más cabal: "Nuestros bailes regionales son, por lo general, de *interpretación*; es decir, que en cada uno de ellos, por parte de ambos bailarines, la personalidad tiene ancho campo de acción para explayarse libremente de acuerdo con la inspiración o el estado de alma del momento, en concordancia con el temperamento del actuante. Talamón pone el acento, particularmente, en el malambo y en el tango, bailes que llevan a su máximo la expresión de la fantasía y de la imaginación coreográfica de

cada cual. (Por esta sola razón pensamos que Martínez Estrada se equivoca cuando niega que el tango posea expresión y cuando afirma que es una danza para autómatas.) Para la generalidad de los bailes populares europeos —sigue diciendo Talamón— hay bailarines más o menos ágiles, más o menos elegantes; para los bailes criollos, en cambio, cada bailarín es una individualidad.

3º) Descripciones de los pasos. Los poetas y comediógrafos captan los momentos de la danza con imágenes visuales y, alrededor de 1919, con metáforas ultraístas. En los versos ingenuos del sainete *Chambergos y galeras*, de Manuel Saavedra, aparecen varios personajes que loan y explican al tango. *Ella* y *Él* componen un dúo:

Ella: Este parece de goma.
Él: Y de alambre tu cintura.
En la corrida, en el cuatro
y también en la asentada,
se quiebra que da calor,
lo mismo que marejada.

Y tripudean la corrida *garabito*, la media vuelta y la asentada. En seguida el cebollero y el vendedor de globos bailan un tango y, los dos, a una, cantan:

Donde nosotros pisamos,
nos hacemos respetar;
tratándose de bailar
jamás atrás nos quedamos.

Y en los versos de Marcelo del Mazo, publicados en 1910, pueden verse aquella novedad del abrazo comentada en plena práctica y la forma de bailar:

como sierpes animadas de un vaho de pasión
se anudaron.

. . . . . .

En la almohada del cabello apoyados los frontales
tres manos sobre los hombros y una garra en la cintura,
que era la última moda del tango en los arrabales...

En *Facas, taitas y milonga*, de Salvador Riese, en 1922, encontramos la más estupenda descripción del tango que conoce la literatura argentina en tiempo de ponderación exagerada o de farsa (y de fina farsa): Chiclana es un personaje que evoca los buenos tiempos del tango y así dialoga con otros personajes:

"CHICLANA: Y pa'bailar... ¡qué nenes! Mientras con la pierna derecha le hacían una corrida, el pie izquierdo, al que le habían acomodado un cachito e'tiza, escribía en el suelo una versada...

FILIBERTO: ¡Qué fenómeno! Entonces el suelo quedaría lleno e'versos...

CHICLANA: No, el que venía bailando le repetía los cortes y con las puntas del caminante izquierdo, pasaba por sobre las letras y no dejaba ni rastro.

CARMONA: Es una lástima; porque después de un bailongo de ésos, podía haber quedao el salón transformado en un parnaso".

Pero ningún poeta nos ha entregado, como Miguel A. Camino, la emoción del tango en plena ejecución:

Así en el ocho
y en la asentada,
la media luna,
y el paso atrás
puso el reflejo
de la embestida
y las cuerpeadas
del que la juega
con su puñal.
. . . . . .
En la corrida
y el abanico,
el medio corte
y el paso atrás...

O Nicolás Olivari:

> Cada sentada planta su espina
> y un gran penacho de nicotina
> presta la gratis decoración.

El mejor relato descriptivo de un tango bailado que encontramos en la novela argentina es el de Gilardi, de 1937. También es muy bueno el que nos hace Gálvez en 1923, en su *Historia de arrabal*, con la limitación que diremos después. Para Waldo Frank, los bailarines "se ennoblecen cuando caminan en el tango. El hombre guía sus pasos largos, desmayados, flexibles. Su cuerpo está erecto; no se tuerce; la cabeza se mantiene de perfil a su cuerpo y aplastada contra la cara perfilada también de la mujer. Hasta las manos aparecen también aplastadas y cuando la pareja se vuelve y los cuerpos, plásticamente unidos, se mueven lentos y juntos, ni un miembro, ni un músculo siquiera descompone la unidad del enlace. El efecto es rigurosamente escultórico". Portogalo en 1949 nos da un dinámico ojeo impresionista del corte, de la media luna, de la parada, de la asentada, del ocho, de la quebrada y de la corrida, al evocar el tango de los asomos fieros. Y López Peña: "Las piernas se dislocan y entreveran: la pierna derecha hace como que avanza, pero se detiene bruscamente para retroceder de inmediato y retomar prestamente el avance. Luego sobreviene el *ocho* y después la *asentada* y después cien figuras más que nos producen la impresión de un desorden perfectamente organizado". Del tango como se baila en los últimos tiempos tenemos las versiones escritas de Anzoátegui y de Lamadrid: El primero dice que así es el tango: "Es el tango melero de las quebradas resbaladizas y de las piernas acalambradas de ganas de tango... Y es la pista cruzada de cuerdas de goma para las atropelladas elásticas y es el abrazo fiero de los hombres y es el afirmarse de las parejas contra el pechazo de la música, hasta que la ola del tango las arrastra en una desbandada de piernas flojas y gambeteadas". Lamadrid nos ofrece en *Hombre de mundo* un tan-

go expresado líricamente, con apropiados movimiento, color, ritmo y emoción.

4º) Moralidad de la coreografía del tango. Las figuras iniciales del baile son variaciones imitativas de actos amorosos. Sin embargo, según Carlos Vega y Álvaro Melián Lafinur, el tango no es, coreográficamente, pecaminoso. El primero lo afirma al explicar que si la pareja resuelve bailar abrazada es porque los bailarines se plantean este dilema: o nos apretamos o nos pisamos, pero sin sensación de lujuria y el segundo lo explica diciendo que en esta danza sólo bailan los pies. "El placer —agrega— para el buen bailarín, está exclusivamente en seguir al ritmo y en conducir a la compañera." Contradice, a los dos, Ezequiel Martínez Estrada: Ese "es el baile de la cadera a los pies; de la cintura a la cabeza el cuerpo no baila; está rígido como si las piernas, despiertas, llevaran dos cuerpos dormidos en un abrazo". Piensa que antes —en ese momento, 1933, ya no— "tuvo algunas figuras en que el bailarín lucía algo de su habilidad, en que poseía algo que iba improvisando: el movimiento de la pierna y de la cadera, algún taconeo, corridas de costado, cortes, quebradas, medias lunas y ese ardid en que el muslo de la mujer, sutilmente engañada, pegaba en toda su longitud con el del hombre, firme, rígido". En cambio, en el instante en que escribía, el tango, "lento, con los pies arrastrados, con el andar del buey que pace, parecería que la sensualidad le ha quitado la gracia de los movimientos: tiene la seriedad del ser humano cuando procrea".

II. LOS BAILARINES DEL TANGO

Al hablar de los pasos hemos hablado de los bailarines. Se habrá tomado buena nota, sin duda, de las felices observaciones de Talamón. Recuérdese que afirma que cada bailarín es una individualidad. Pero, para serlo, debe suponerse en ellos una pericia singular. Así es en efecto, lo que ocurre. El porteño, hasta ahora, ha nacido sabiendo bailar tango. Por eso son eximios los bailarines anónimos de cual-

quier sala de baile; por lo menos, muchos de ellos. Y lo fueron desde un principio. Alberto Ghiraldo, en 1906, nos habla de aquellas academias a las que concurrían verdaderos amadores del arte, en busca de buenas compañeras, de sujetos para realizar el placer de la danza, que es también un ritmo, porque "hay poetas de la danza, como los hay del pincel, como los hay del verso, como los hay de la música" y nos pinta y describe una musa del baile: "Meciase airoso su cuerpo, entregado, como una abstracción, al compás de una habanera, o de un tango, suprema síntesis de la voluptuosidad popular; era gracia felina, arrastrábase quebrando, en la más compadre milonga que hayan visto ojos de criollo", etc.

José León Pagano (hijo) dice:

> Tallan en el centro del cuadro.

Y el autor de *La crencha engrasada*:

> El que te baile debe ser púa,
> manyado entre la merza de los guapos...

Y Silva Valdés:

> Y se baila con los cinco sentidos
> puestos en el bailar.
> .....
> Tango compadrón
> que, a pesar de bailarse con todas las ganas,
> se baila como sin ganas.

Manuel Gálvez nos hace asistir, en *Historia de arrabal*, a todo un patio que baila lentamente: "Las parejas se movían con lentitud pesada. Se bajaban, se alzaban, se torcían a un lado y luego a otro, seguían tiesas, caminando rectamente y al fin se detenían para hamacarse hacia adelante y hacia atrás, en siluetas grotescas, cada hombre pegado a su compañera: ellas graves y con los párpados entornados y ellos con miradas torpes bajo sus chambergos grandes, que les caían sobre los ojos". No está mal ni mucho menos la

descripción, pero le falta el ritmo apropiado por el exceso de ilaciones y la longitud de la frase. Hubiera convenido una serie de oraciones cortas para dar la impresión real de lentitud pesada. Gálvez nos lo dice y le creemos; pero hubiera sido mejor que nos la hubiera mostrado y nos la hubiera hecho sentir.

En cambio, Gómez Bas acierta más cuando nos presenta el movimiento general de la danza de este modo: "Las parejas se contorsionan de la cintura para abajo, perfeccionándose en el arte orillero de alcanzar prestancia y ligereza sin menoscabo de la solemne apostura que el asunto requiere". Pero aquí la cadencia se habría objetivado más aún, si se hubiera suprimido la palabra *orillero* porque la dinámica descripción responde a una universalidad despegada del origen local de la coreografía. Sin embargo el tango que se baila en *Barrio gris* está descripto en una relación ajustada y aporta por boca de un personaje sabrosos pareceres sobre ciertas intimidades y trasfondos del baile. Abelardo Arias, cuarenta años después de Ghiraldo, nos muestra otra bailarina: "Me seguía con ductilidad admirable, siempre lista a los menores pasos o figuras que yo insinuaba con el brazo que le rodeaba la cintura [....]. De nuevo sentí que todos girábamos en la pista como en una noria gigante y que la música brotaba de nuestros propios cuerpos. A ratos nadábamos en un inmenso cubo de petróleo crudo, con lentos movimientos, con lento mirar, con lento alentar".

En la evolución actual del tango éste ha visto enriquecerse las formas musicales y empobrecerse las coreografías, según Ferrer. Diversos autores lo vienen proclamando desde hace muchos años. Ya en 1922, Salvador Riese habla de la decadencia de la danza. El Chiclana que ya conocemos declara: "...No son los tangos tiesos y aburridos que se bailan áura. ¡Ah, mis tiempos! Mientras los pies marcaban en el piso los dibujos complicados de los cortes, un chamuyo acariciador y blandito se iba infiltrando por los oídos de las minas...". No parece Luis F. Villaroel tan

convencido de que haya una real decadencia en el tango y hablando de hoy, no de ayer, afirma que en cada tango, queda un ancho margen a la improvisación de los bailarines. Desde luego acepta el último que las orquestas de más moderna instrumentación brindan las posibilidades para un real lucimiento de los bailarines, "siempre que éstos alienten esa facultad intuitiva de concretar, en plasticidad, las sugerencias que les acerca a la música". Nos parece que Ferrer habla en términos generales y Villaroel de danzantes consumados. Ya se imaginará cuan eximios —de un modo eminente— son los profesionales, muchos de los cuales han permanecido como estrellas en el cielo de la mitología tanguera, aunque en el recuerdo su luz aparezca pálida al lado de los luceros del canto: Casimiro Aín, Alejando Parodi y otros. Resulta curiosa la observación que hizo Félix Weintgarner, al concurrir a bailes, en la visita que nos hizo en setiembre de 1920: "La mayoría de las mujeres que bailan tango lo hacen bastante mal, en tanto que los varones son, casi todos, excelentes bailarines". Claro, los varones dirigen, en el tango, la danza de la pareja...

III. ¿CONFLICTO ENTRE LA DANZA Y LA LETRA?

Algunos críticos del tango opinan que el virus que ha enfermado a éste es su letrilla.

Ya hemos visto que, hacia 1925, puede situarse el apogeo del tango: pues bien, aquellos críticos sostienen que hasta muy poco antes, con seguridad que hasta 1922, el tango era sólo, o casi únicamente, bailable y la letra tenía un papel subalterno, aún a los cinco años de su aparición, ya que sólo a partir de entonces, el desarrollo de la letra se hizo enorme.

No son sólo los críticos, sino muchos entusiastas del tango los que están divididos respecto de esta cuestión, como si los hombres porteños no estuvieran ya tan divididos por sus ideas deportivas, económicas, políticas y religiosas. Ilustramos esta dicotomía trayendo a colación la autoridad de un novelista de las clases populares. Es éste Bernardo Verbitsky,

Univ. of Arizona Library

quien contrapone a dos personajes de una de sus obras y dice —pues es un novelista que se mezcla entre sus muñecos y opina sobre los mismos—: "La discrepancia entre ellos es esencial, pues mientras a Domingo sobre todo le interesaba la letra, la música determinaba las preferencias de Tito". Como estos dos personajes hay miles de porteños. Son más que los que sienten el tango como una totalidad de música, letra y baile.

Horacio Salgán, después de afirmar que el tango dejó de ser una *cosa cuadrada* al aparecer la letra, para adoptar una gran diversidad de formas perfectamente definidas —unas bailables y otras audibles— agrega que Carlos Gardel demostró que el tango no es únicamente danza y se pregunta y se responde: "¿A quién se le hubiera ocurrido salir a bailar un tango mientras cantara Carlitos? A nadie". Y añade que no estaría de más que la clasificación de los tangos figurara y se destacara en las etiquetas de los discos [1].

Los cantores están casi todos de acuerdo —claro— en que no se puede escindir el tango en dos y tirar la astilla del verbo a la hoguera. "Hay composiciones que no admiten otra manifestación que la instrumental, pero también existen otras en las cuales la letra no es sólo un elemento más, sino que a veces, es el fundamental." Así dice Héctor Pacheco en un reportaje que le hiciera Ernesto Castrillón. Y argumenta el cantor: "Así como hay tangos exclusivamente instrumentales, también hay otros que fueron creados para servir de fondo musical a la inspiración del poeta. Y los dos son tangos, indudablemente tangos".

Aunque no se crea, no es unánime esa opinión en los vocalistas; ni la contraria en los músicos. Podemos ofrecer el contraste de una cancionista que opina que el tango es,

[1] No recordamos si era Piazzolla quien deseaba que constara en las etiquetas de los discos el nombre de los ejecutantes. La verdad es que parece mentira que ambas cosas tengan todavía que solicitarse en la séptima década del siglo, cuando vemos en la televisión, en el cinematógrafo y hasta en la radiotelefonía, cómo se hacen figurar en los repartos sastres, atrezzistas y administrativos en las obras entregadas a cada arte.

sobre todo música, esto es, un bailable; y un músico que juzga como errónea esa opinión: El tango, según Julia Vidal, es especialmente danza, porque si bien es cierto que se canta, "su fuerza arrolladora, su magia, se halla en el ritmo; y el sentido todo de su personalidad se encierra en el compás: cuando canto procuro, por todos los medios, no salirme nunca de él, pues entiendo que en eso estriba el mérito del buen cantante". Y agrega que no se debe sacrificar el ritmo por la expresión de la letra. La música, expone, tiene un lenguaje musical: "Debe estar, pues, en primer término el tango como música, es decir como bailable, ya que así pueden sentirlo hasta quienes no conozcan nuestro idioma". En cambio, el compositor Enrique Francini piensa de otro modo, según puede verse en la Antología.

Bien. Esta contienda es vieja en la historia de la música. Muchos han suspirado para que se quitaran los versos a las óperas...

Quizás, sin ellos, el tango sería más puro estéticamente, más fino y hondo psicológicamente y, musicalmente, quién sabe qué evolución habría tenido. Pero a muchos les complace la letra, que hace posible el canto. Y el canto nace del alma y al alma llega. Por eso hay que dejar que el tango se desarrolle con la mayor libertad de expresión.

IV. DANZAS NORTEAMERICANAS Y TANGO

Hace un tercio de siglo Talamón advirtió en el jazz-band un rival muy fuerte del tango; pero creyó que aquél era *objetivo* y éste *subjetivo* y más propio del alma que del cuerpo, de donde dedujo, sino la inmortalidad, una relativa perennidad del tango: "El lector que concurra a un local en el que actúan dos orquestas típicas, porteña y norteamericana, notará cuán distinta es la impresión causada por ellas en el público: en tanto que el jazz provoca un movimiento exterior y dinámico —llevar el compás con los pies— el tango sume a todos en una emoción más o menos fuerte, pero innegable: va directamente a la sensibilidad del auditor, que difícilmente se sustrae al poder de sus acentos".

Lamadrid y Castilla lo han visto, en más amplia perspectiva por el paso del tiempo, con mayor acierto: El primero, juzgando a Julio De Caro y haciendo, como hemos visto, un paralelo —de gran crítica— con Duke Ellington; Castilla haciendo estadística en los bailes con mayoría de juventud veinteañera, "que es el sector menos gastado y más puro del pueblo": "Cuando ejecuta una afamada orquesta típica, con *vocalistas* y demás suplementos, salen a bailar veinte parejas que suman un total de veinte siglos y que disponen de todo el salón para hacer firuletes *demodeés*. En cambio, cuando irrumpe estrepitosamente el jazz, el salón resulta pequeño para contener las jóvenes parejas, condenadas a desenvolverse en medio metro cuadrado de superficie". Y más adelante: "El mensaje vivo y ruidoso del jazz solamente podrá ser vencido por un ritmo nuevo, afirmativo, alegre y argentino. Poseemos un temperamento nacional definido y claro, gustos y costumbres propias, de evidencia palpable. Dentro de tales condiciones los ritmos y las melodías afro-yanquis, afro-cubanos y afro-brasileños no tendrán más remedio que ceder ante algo auténtico, actual y nuevo, producto de un esfuerzo realizado con honestidad y con respeto".

§ 3. *Canto*

1. LOS VERSOS DEL TANGO

A) Las primeras letras de tango. Veremos, en primer lugar y muy rápidamente, el paso de las letras de milonga a las letras de tango; y, en segunda andana, cuál fue el primer tango verdadero que tuvo letra.

1º Letras de milonga y letras de tango. Se deduce, como lo hemos visto ya al estudiar la milonga, que ésta ha poseído relaciones de filiación o de influjo con el *cantar por cifra* y que, por ende, aunque ello se negó, que poseyó versos que loaban amores y aspiraciones de civilidad y de progreso social aunque a veces, en barrios prohibidos, circularan letras zafadas y groseras.

En cambio el tango nació a principios de siglo con música y baile propios, pero sin canto. Hubo algún intento de agregarle letra, pero no se acertó con el ritmo poético necesario.

Mas antes de transcurrir veinte años se produce la deseada creación. Deseada pero que, acaso, le haya hecho tanto bien como mal: bien en cuanto ha contribuido, durante los cuarenta y cuatro años transcurridos, a su mayor difusión en el mundo hispanoparlante; mal, porque las letras, pésimas desde el punto de vista literario o moral —la mayoría de ellas— le han perjudicado tanto que, según muchos de sus censores, ellas han sido causa o concausa importantísima, de la crisis actual. Pero era imposible evitar que sobreviniera la letra, ya que la emoción popular que producía el tango música-danza la necesitaba como vehículo de la totalidad a que aspiraba a ser. Además ha habido un misterio inexplicable en el hecho de que buena parte de esas letras pésimas hayan sido siempre solicitadas por el gusto de la afición y preferidas por directores de orquestas y cantores de tango y hayan contribuido durante dos o tres décadas al éxito radiante del tanguismo.

2º El primer tango con letra: su trascendencia. Sí; el primer tango cantado es de ayer: de 1917. Fue *Mi noche triste*, versificado por Pascual Contursi, sobre la página musical del pianista Samuel Castriota, originariamente titulada *Lita*. Lo estrenó Gardel en el Teatro Esmeralda (hoy Maipo) y lo difundió luego Manolita Poli en el sainete *Los dientes del perro*. "Cuando Carlitos —dice un historiador del tango— apareció en escena y las guitarras dejaron caer sobre aquel centenar de cabezas las notas preliminares de *Mi noche triste*, el silencio se hizo tumba. Y su voz, aquella voz que luego iba a correr sobre el mundo para llevarle el mensaje canyengue, dio un sentido profundo a la tristeza fulera...:

El espejo está empañado
y parece que ha llorado
por la ausencia de tu amor."

Ya se ve, por la fecha, que la letra es cosa, prácticamente, de la Guardia Nueva.

La iniciativa de Contursi fue sustancial. Entre otros escritores que a su vez le han cantado, le debe Contursi a Alberto Gerchunoff comprensivo elogio: "El tango de Contursi cuenta, como la copla campesina, el dolor de los humildes; y al esparcir sus congojas en la larga lamentación, la ciudad se reconoce en el movimiento y en los recios vocablos de su estrofa fugitiva. Pero Contursi como todos los trovadores sencillos y sinceros, no se envanece con ese éxito: sabe que su mérito está en su simplicidad". Afirma luego que su ruda poesía es esquemática y rápida. El doctor Luis A. Sierra, en comunicación a Ferrer, escribe: "Cuando Pascual Contursi aparece en el escenario del tango, su estructura cambia fundamentalmente. Da el paso trascendental, rectificando su línea primitiva de danza canallesca. ¿Y cuál es la influencia que decide esa transformación? La payada. Sin duda alguna, hay en Contursi raigambre de payador. Ya Villoldo, guitarrero y cantor, quiso darle versos al tango, pero le puso letra de cuplé a *La morocha*, de Saborido". De esta letra de Villoldo piensa García Jiménez que trasformó en ingenua la música prohibida, la del *piringundín*. Alfredo Gobbi también puso letras de tipo cuplé a algunos tangos, entre 1905 y 1914.

B) Las buenas letras de tango. Adelantemos que las letras de tango que pueden considerarse, no sólo literariamente, sino conceptual o psicológicamente, buenas, son pocas, en relación con la inmensa masa de letras infra-literarias. Ante todo copiaremos la definición que de la letra de tango hace Ferrer en su breve pero sustancioso estudio sobre el tema: "La letra de tango —dice— no es simplemente un poema: está ideada para ser cantada y no dicha y no pocas veces se escribe sobre las frases musicales. De manera que su estructura, sus medidas, el ritmo que la sujeta, la acentuación que le da escala, el clima donde respira, dimanan de la música del tango, de la atmósfera del tango, del espíritu del tango. En otras palabras: hay, y no pocas, letras

muy buenas y muy logradas como tales, que disociadas de su música, se distorsionan, se empobrecen, se marchitan".

No basta la consideración del idioma, ya que es evidente que hay letras malas, desde el punto de vista de la tanguedad, que se hallan escritas en buen español y excelentes letras compuestas en lengua secreta, en el continuamente transformado lunfardo.

Tulio Carella, además, hace todo un alegato en favor de las letras de tango, a pesar de su promedial horrorosa medianía —Unamuno las condenaba en bloque, despectivamente, llamándolas *cursis*— pues discierne, para algunas de ellas, egregios entroncamientos. Así, Catulo, Horacio, Dante, Goethe, Byron, Baudelaire, aparecen como lejanos o sinfrónicos inspiradores de

Araca, corazón, callate un poco

y otros textos que resultan preclaros a causa de parentescos tan ilustres. Quizás olvida Carella que los temas eternos de la poesía son pocos y que todos, grandes y pequeños poetas, en latín o en lunfardo, deben tomarlos. Advierte también Carella que algunos poemas de Carriego y Almafuerte, por momentos, son letras de tango. En el caso de Carriego imagina que el ambiente que influyó sobre él inspiró a los letristas de tango, los cuales a su vez, lo imitaron y exageraron. "En *Misas herejes* (El alma del suburbio) Carriego resume, anticipadamente, el acre sabor de tango, ingenuo y crapuloso". Las *milongas clásicas* de Almafuerte, marcan el deslinde entre la payada clásica y el tango.

Entre los principales autores de letras merecen cita especial Flores, Santos Discépolo, Cadícamo y Homero Manzi. Según Ferrer, Esteban Celedonio Flores fue observador agudísimo "de la vida entre las clases populares, conocedor —y en carne propia— de todas sus carencias". Acaso sus mejores tangos sean *Sentencia, Audacia, El bulín de la calle Ayacucho*. Enrique Santos Discépolo, según el mismo crítico, "revela en su desencantada concepción de la vida, en su despiadada consignación del fracaso, en sus espectaculares y

sobrecogedores contrastes entre el *soy*, el *quisiera* o el *debiera ser* del rioplatense, la gravitación indiscutible del grotesco pirandelliano". Es el más profundo de nuestros letristas pero late en su fondo filosófico un pesimismo amargo con reflejos cínicos que lo convierten en un Lucrecio popular de nuestros días. Muchas veces se duda si no está incitando las bajas pasiones del pueblo. Es evidente que ha tenido influencia poderosa sobre éste y que su prédica negativa ha coincidido con el rebajamiento moral de las últimas décadas. Léase la severa y justa crítica de Casadevall al respecto de Discépolo. De él se han escrito semblanzas menos amargas, como las de Ramírez y Castilla, que pueden verse en la Antología. Entre sus tangos deben citarse *Esta noche me emborracho*, *Yira-Yira* y *Tres esperanzas*. Durante un cuarto de siglo escribió un gran tango por año.

Enrique Cadícamo, diverso, fecundo, poeta, es —recuerda Ferrer— tal como ha logrado retratarlo Nicolás Olivari con precisa línea: "el vate porteño, maestro de esa pequeña historia lírica de la ciudad que es el tango, en la que se confabula la atmósfera despiadada de la gran urbe que estrangula todos los sueños, la gran ciudad que sofoca al hombre y encanalla a la mujer apenas se apartan, en instintiva independencia, del camino trillado".

Homero Manzi logró, más que cualquier otro, "plasmar con todo vigor las posibilidades del nuevo estilo". Influyó en él, enormemente, Evaristo Carriego.

Siempre según nuestro autor, "un lenguaje popular y proclive al *cultismo*" aparece en las letras de José González Castillo, su hijo Cátulo Castillo y el propio Manzi. Otros escritores que han sabido componer expresivas letras de tango, entre otros dignos de figurar con ellos, son Ivo Pelay, Alberto Vaccarezza, Roberto C. Cayol, Manuel F. Meaños, *Dante A. Linyera*, Enrique Maroni, Manuel Romero, Atilio Suppari, Luis Bayón Herrera, Samuel Linning y *Julián Centeya*. Muchos de los nombrados están silenciados por la muerte o la alta edad. Y no se crea que han sido reemplazados por poetas jóvenes que sientan el tango actual. Acaso

sea ésta la causa más profunda y más grave de la crisis del tango en este momento. De cualquier modo la mayor parte de los poetas de renombre no se han acercado a las orillas de este turbulento río. Así no se conocen letras de tango de Borges, de Molinari, de Marechal, de Anzoátegui, de Olivari, o por lo menos no las conocen los autores de esta obra. Sin embargo Góngora, Lope, Quevedo, Cervantes, se allanaron a escribir romances populares. Nuestros bardos, no.

C) Las malas letras de tango. Son las más. La belleza poética, la calidad estética, la euritmia y el buen escandimiento de los versos o no existen o son pobrísimos. Ya hemos visto que muy pocas letras son literariamente válidas; pero eso no quiere decir que una buena cantidad de otras no lo sean psicológicamente o que no tengan importancia como indicios sociológicos. Ahí está su trascendencia, muchas veces. Creemos que no existe un examen a fondo del género desde estos puntos de vista; ni siquiera uno superficial y sintético. Es curioso: han sido perseguidas, anotadas y estudiadas las leyendas de los carros y de los camiones porteños y no tenemos una antología de los textos característicos, representativos o curiosos de los tangos. Sin embargo valdría la pena hacerla.

Hay aciertos de expresión, o anímicos, que sobrecogen. Nuestros escritores siguen pensando en temas, motivos y pensamientos extranjeros... De cualquier modo tiene razón Castilla cuando pone de manifiesto que muchas letras de tango "son más que malas: son pésimas, procaces, tenebrosas, inmorales. Apenas si por excepción se encuentra una que otra que ofrezca algún valor, que merezca figurar en nuestro cancionero. Son el trébol de cuatro hojas que aparece por capricho en medio del potrero. Nosotros no sabemos por qué los autores, aun los de renombre como Canaro y Firpo —y Fresedo y Filiberto a veces— encargan las letras a semianalfabetos que para lo único que sirven es para fregar platos o escribir un sainete nacional." Y más adelante: "Es decir, que sólo hacen buenas letras gentes conocidas en el ambiente literario o intelectual. Hasta ahora los

anónimos no han dado absolutamente nada. Estos letristas verseadores de *El Alma que Canta* y otras pestilencias similares, lo único que hacen es mal rimar una veintena de letras ripiosas". Y el mismo autor, veinte años más tarde, persistía en sus ideas: "Por eso, sustanciadas con sus melodías lamentosas y lloronas, sus letras suelen ser desaprensivas y canallescas, meros relatos sin cantares y sin coplas sentenciosas".

Oscar R. Beltrán en el prólogo al libro de los Bates, escribe: "Estas letras o poemas no reflejan la verdad sentimental de nuestro medio; nos hablan, casi siempre, de claudicaciones y cobardías, que no corresponden ni al sentimiento del honor, que heredamos de España, ni al culto del coraje, físico y moral, que, gracias a Dios, palpita en el alma de nuestro pueblo. Sin embargo, de lo dicho conviene puntualizar que hay quienes sólo recuerdan las malas letras porque éstas son mayoría, pero no las buenas: la minoría estética se halla en la misma relación en el tango que en las demás ramas de las artes. Aparte, hay que considerar, como dice Héctor Pacheco, que "Nadie obliga a los directores de orquesta a incluirlas en sus repertorios, ni a los cantores a interpretarlas". Eso es estar en la cuestión. Lo importante sería desterrar las malas letras, no ocuparse más de ellas, y obligar a los versistas a elevar su espíritu. Humberto Del Carlo dice muy sensatamente en *La Nación*: "Es dable cantar el desengaño, mas será siempre noble situarlo en la pureza del propio sufrimiento. El cancionero se plasma con las expresiones que a cielo abierto vibran altivamente en el alma del pueblo. Sólo esporádicamente incluye excepciones. Claro será entonces, que si hay ya alcanzado un mejor entendimiento sentimental, abatido muchas barreras convencionales y robustecido las responsabilidades mutuas, otras sean las notas que en la elevada evolución vengan a afirmar el pentagrama de nuestra íntima modalidad."

Además de las letras *canallas* (según la denomina la apreciación común), están las letras *tilingas*, como adjetiva

Borges al hablar de las letras en lunfardo, pero éste es punto que trataremos luego.

Hay otra veta sabrosísima en las letras de tango: es la letra *satírica* y apicarada pero cuyo comentario o cuya apreciación tampoco encontramos en nuestros literatos, probablemente por ignorancia culpable de los que esto escriben o mala suerte en la búsqueda de los materiales con que se ha compuesto este libro.

D) Idioma de las letras de tango. Muchísimos tangos están escritos en lunfardo. El progreso cultural del país ha reducido el lunfardo a lo que debió ser siempre: una lengua de germanía, de delincuencia.

Entre 1925 y 1940, estuvo en creciente estima entre algunos literatos justamente cuando, a poco, la boga de la danza empezaría a declinar. Hay que reconocer que Borges no sólo no se equivocó en su juicio, sino que lo expresó con valentía cuando todos le hacían arrumacos y carantoñas al lunfardo, ahora, hace más de treinta años, en este texto, tantas veces transcripto: "Los primeros tangos dichosos, nunca sobrellevaron letra lunfarda: afectación que la novelera tilinguería actual hace obligatoria y que los llena de secreteo y de falso énfasis. Cada tango nuevo, redactado en el sedicente idioma popular es un acertijo, sin que le falten las diversas lecciones, los corolarios, los lugares oscuros y la documentada discusión de sus comentadores. Esa tiniebla es lógica: el pueblo no precisa añadirse color local; el simulador trasueña que lo precisa y es costumbre que se le vaya la mano en la operación. Alma orillera y vocabulario de todos, hubo en la vivaracha milonga; cursilería internacional y vocabulario forajido hay en el tango."

Quintana, en el 41, hace ya historia: "Comenzaba el dominio del lunfardo. Verdadero malón criollo, los *malevos* y sus mujeres eran portadores de una música, un baile y un lenguaje genuinos y de una manera original de ver y sentir la vida".

Y Castilla, en el 55, es aún más categórico y convincen-

te: "Es que las palabras del argot —de la lunfardía— son de vida limitada porque su origen es delictivo. En cuanto el hombre honesto las pronuncia y las entiende están condenadas a muerte, porque en ese momento mismo, quienes viven en el delito o en la picaresca, inventan otras voces para no ser entendidos. Están obligados a utilizar siempre un vocabulario propio, sólo conocido por los iniciados para poder comunicarse con los sujetos de su laya sin peligro y ante testigos." Ya en 1957, Hernández Arregui da por caducado este lenguaje y declara a las letras lunfardas como ininteligibles y artificiosas.

Sin embargo, Gobello, en el 53, pensaba que aquel vocabulario cosmopolita era menos hijo de la cárcel que de la inmigración. Afirma que "resistió a pie firme el sostenido embate de los gramáticos y de la peluquería intelectual: con él cantó la musa arisca de Villoldo —cuarteador, poeta, mito—." Agrega que ese lenguaje "que parece forjado por la caricatura", sin embargo puede expresar esta angustia:

campaneando un cacho e' sol en la vedera.

Puede verse en nuestra antología la chispa, la gracia, la sal, el pintoresquismo que el talento poético y el ingenio satírico de un Carlos de la Púa, de un *Last Reason*, de un Enrique Cadícamo obtienen del uso del lunfardo. Pero las venas de estos filones son muy limitadas y la ironía de los autores es muy amplia. En realidad, el idioma de esos tangos no es lunfardo puro. "Se construye siempre —dice con precisión Horacio A. Ferrer— sobre la base de los diversos grados de lenguaje popular, amalgama de español con lunfardo, contribuciones de dialectos italianos —en gran proporción—, préstamos de la germanía, voces indígenas, matizado con inversión de las palabras, etc." Antes había observado, con mucho tino, que el tango, como el teatro popular, están constituidos con elementos formales perfectamente accesibles. "La terminología que se emplea, la sintaxis que se gasta, los modismos, los entendidos valores que

entran en la elaboración de un sainete o de una letra de tango, son los mismos que se manejan en la conversación de todos los días." Muchas palabras —como lo revela Homero Guglielmini con respecto al caso de Carlos de la Púa— fueron inventadas por los letristas y comentaristas y, a través de diarios, radios y tangos, fueron aceptadas por el suburbio. A Benavente, cuando vino al país en 1922, le interesaron las canciones que escuchaba noche a noche al dúo Gardel-Razzano y el idioma que se utilizaba en las letras de los tangos. Roberto Casinelli cuenta que en 1929 le decía don Jacinto a Gardel en París: "La verdad es que vosotros habéis creado todo un idioma tanguista. Para un español no es fácil comprenderos, muchas veces. En ocasiones me cuesta creer que exista realmente en Buenos Aires gente que hable de esa manera. ¡Sí! ¡Me cuesta creerlo, Gardel!". Esta réplica tenía lugar durante un almuerzo en un restaurant del Boulevar des Capucines, al que asistía también el escritor argentino Edmundo Guibourg, quien le aclaró al dramaturgo español: "Aunque no sea realmente el idioma de los tangos el que se hable, existe un idioma popular lleno de deformaciones." Pero nosotros sabemos que el que más razón tenía al dudar tanto, era Benavente. El lunfardo actual es una cristalización, una selección popularizada, convencional, para uso de todos.

Aquella proporción de que habla Ferrer más arriba convierte a algunas letras de tango en mezcla, pues, de lunfardo y *cocoliche*. (Llamóse *cocoliche* al español chapuceado: según cuenta José J. Podestá en sus *Memorias*, la palabra proviene del apellido de un peón calabrés del circo, muy bozal. Celestino Petray, actor de la compañía, imitándolo dijo: *Ma quiame Franchisque Cocoliche, e songo cregoyo gasta lo guese de la taba e la caniya de lo caracuse, anque: afficate la parata*".)

No obstante todo lo dicho, y como concluye Vidart respecto de su propio estudio sobre el particular, "no se agota con lo explicado y programado el análisis literario de las letras de tango. Se debe practicar, aún, el estudio de los

procedimientos empleados por los letristas; clasificar las metáforas, sinécdoques y metonimias que se confabulan en sus tropos; examinar las figuras de dicción y de pensamiento. Y restaría todavía el análisis de las escuelas y tendencias, el de la personalidad poética de los letristas, el de la cronología de los estilos, etc." Efectivamente, nada se ha hecho al respecto. Véase, más adelante, a propósito de esto, el apartado *Carácter cultural*, al final del capítulo.

II. EL TEXTO CANTADO

Ya hemos visto que las milongas, primero fueron canto y luego tonada. "La milonga es tonada", decía Bernardo González Arrili y agregaba: "La cantaban los criollos, esto es, los blancos, en rivalidad verseada con la mulatería... que se fue a otros tonos y nacionalizó lo importado." El pueblo las llegó a cantar en coro por las calles. "El señor J. López Franco (escribía en *Estudios*, en 1902, don Ernesto Quesada), se ha distinguido en ese nuevo género criollo: su poema *Los canfinfleros* o *Los amantes del día* ha tenido tal resonancia que en determinados barrios se forman grupos en las aceras, se tararean los tangos preferidos y se canta a voz en cuello:

Soy el mozo canfinflero...

Es de ver con qué fruición se estremecen las robustas maritornes cuando oyen esos acentos populares; las puertas de calle se pueblan de la gente de servicio; los ojos chispean y, entre dares y tomares, todos acompañan en coro el tango de marras."

Ya sabemos que tal tango no es sino una milonga. Y también que, llegado 1917, los verdaderos tangos van a poseer letra para ser cantados. Y que, como ocho años después, había llegado a Madrid el gusto por el canto del tango.

Este canto es triste. Gastón O. Talamón desarrolla bellamente la idea siguiente: Así como los pájaros de nuestras selvas no suelen cantar sino quejarse, el canto de nuestros tangos no es sino el lamento del pueblo porteño.

La canción, sin embargo, ha sido la que, según *Last Reason*, ha redimido el tango lupanario: "La canción, balbucir poético quizá, ha puesto, en la música afrodisíaca, el milagro de su sencilla emoción, sincera, triste." Sin duda, es así, lector, pero nos atrevemos a sostener, aunque debiéramos habernos prohibido expresar nuestras propias opiniones sobre lo que no fuera estrictamente literario, que aquello se debe más a haberse inaugurado las letras de tangos en un momento de nuestra evolución social que señalaba progresos y moralidad en ascenso. Así y todo, las letras canallas aún resultan innumerables.

III. LOS CANTORES DEL TANGO

Nos ocuparemos, casi exclusivamente, de Gardel.

A) El creador de las formas cantables del tango: Carlos Gardel. La figura de Carlos Gardel nos ha preocupado toda nuestra vida. En nuestra particular escala de valores nuestra estimativa ha oscilado muchas veces en la graduación del centro de interés que le correspondía. Hoy, definitivamente, pensamos que el país se ha hallado en la presencia de positivas virtudes al encararse con Gardel.

No se alza nadie con el corazón de todo un pueblo sin merecerlo. Y menos, *permanecer* dentro de él durante décadas que auguran, mediante la reproducción mecánica de su voz, bien timbrada y varonil, y la difusión del mito Gardel, mito formado con toda la legitimidad que pueda reconocérsele, una larga fama póstuma. Ello nos permite enrostrar a toda nuestra literatura una nota de penuria o de vacío. Ninguno de nuestros escritores —creemos— nos ha conservado la presencia psicológica, la fuerza vital y ni siquiera la aventura de las peripecias personales de Gardel, en páginas de precio. Ni siquiera los críticos o los musicólogos. Y mucho menos nuestros autores de biografías noveladas en el tiempo en que éstas estuvieron de moda y que desaprovecharon esta cantera. En nuestra Antología se dan muestras de esta po-

breza en los poemas de Celedonio Flores, de Girri y de Lamadrid.

Como tantas veces que debemos llenar un vacío, debemos recurrir al riguroso y exacto, pero excesivamente sintético libro del escritor uruguayo Horacio A. Ferrer. Y en él encontramos este juicio sobre Gardel, sin duda preciso y estricto, como debe ser, pero que no nos da esa *totalidad* que reclamamos a la literatura nacional para conocer en toda su profundidad y valores reales —los que tuviere— una figura, en cierto modo épica: "A él corresponde, con absoluta exclusividad, fijar todas las normas —que en materia de canto— se han de adoptar para esa especialidad dentro del tango: su manera de encarar la letra argumentada —desde sus primeras intervenciones como solista—, el modo que él impuso para frasearla, su manera de decir música y letra, siguen perfectamente vigentes cuarenta años después de su primicia creativa. De más está decir, que todos esos elementos que Gardel jugaba en su inconfundible estilo para cantar tango, fueron tomados espontáneamente a través de su típica personalidad —mezcla de pícaro y de compadre— de la más pura forja de actitudes populares." En otro lado había dicho Ferrer que el cantor de tangos es una institución estética de puro cuño rioplatense. Un personaje de un cuento de Melián Lafinur, que parece interpretar la mente del autor, califica de *genio* a Gardel.

El fervor popular que goza Gardel es enorme a veinticinco años cumplidos de su muerte. Léase, como ejemplo de ella, en la Antología, el trozo de la novela *La vara de fuego*, de Abelardo Arias, que se refiere a los retratos que suelen llevar de él los *colectiveros* en el tablero superior del parabrisas y las frases que se cambian los personajes de la obra, como síntesis de esa gloria, ingenua y sencilla, que rodea su nombre.

B) Mención de otros cantores. Otros cantores de mérito, pero de modalidades muy diversas entre sí, y con Gardel, son Ignacio Corsini, Agustín Magaldi, *Charlo*, Hugo del Carril, Alberto Castillo, Héctor Palacio, Horacio Deval, Ed-

mundo Rivero y tantos más, entre los varones, y Rosita Quiroga, *Tania*, Azucena Maizani, Ada Falcón, Libertad Lamarque, Sofía Bozán, Mercedes Simone, Tita Merello, Amanda Ledesma, Carmen del Moral, Chola Luna, entre las mujeres.

Las cancionistas no son tan aceptas y celebradas como los cantores porque quizás las mujeres forman los dos tercios de la platea de los teatros y de esa otra inmensa platea constituida por los oyentes de la radiotelefonía y de la televisión. Debemos recordar que en los comienzos de su carrera, doña Lola Membrives intercaló entre sus tonadillas, algún tango como *La Paloma*, que le escribió Ángel Villoldo.

Rodolfo M. Taboada ha escrito graciosamente sobre las cancionistas.

Como las letras, los cantores de tango se dividen en buenos y malos. Habría que evitar que se acerquen a los micrófonos los cantores que enferman al auditorio.

IV. ALMA QUE CANTA

Si no nos fijamos en su arte literario ni en la pureza de su idioma, adquiriremos el derecho de estimar considerable la importancia moral y psicológica de las letras de tango. Un mundo vive en ellas. Buena parte de las páginas que siguen en este estudio demostrarán la verdad de nuestro aserto. Acertó a expresarlo Pablo Rojas Paz al sintetizar la cuestión de esta manera: "Miseria, vicios, alegría: todo ello está en la canción palpitante, como un corazón recién desentrañado." Singular paradoja: Gardel y muchos otros cantores visten impecable *smoking* para cantar letras de miseria y violencia.

Pero (felizmente desde cierto punto de vista) ese mundo pasó: Quintana lo advirtió ya así hace veinte años: "Olvidando su origen, el tango se ha civilizado, aunque la letra todavía evoque tragedias sentimentales, protestas y tristezas que ya no existen en el alma popular, la cual tiene otras

preocupaciones. Así es como ha abandonado el arrabal para vivir en la ciudad misma, donde acabó despersonalizándose". En ello coincidiría Castilla quince años después: "*El hombre que está solo y espera*, de Scalabrini Ortíz, también es historia. Las diferencias entre el hombre de Corrientes y Esmeralda y el de Montes de Oca y Suárez, si es que existen, son puramente aparienciales."

Pero si nos dejamos de hombres abstractos y de esquinas y vamos a los hombres concretos y que habitan en cualquier casa de cualquier calle de cualquier barrio de Buenos Aires, veremos que el tango ha sido la expresión multitudinaria de esta gran ciudad desde 1880, o desde 1895, o desde 1905, hasta nuestros días, no sólo en el baile y la música, sino en las letras de los miles de tangos que se han compuesto; de esta ciudad, el tango ha sido, verdaderamente, *el alma que canta*.

Si los humildes imponen el tango, pronto fue haciéndose éste el alma de toda la ciudad, prendando a hombres y mujeres de todas las clases sociales, grados de saber y oficios. Así pudo decir Fernán Silva Valdés, hace ahora cuarenta años, con verdad y aplicando a la música aquel pensamiento que Amiel había proferido con respecto del paisaje:

> Tango:
> Eres un estado de alma de la multitud.

Lo es hasta nuestros días, aunque hoy lo sea evocativamente. Y el milagro de una revivificación no está descartado. El pueblo dirá, hoy o mañana mismo, sin esperar mucho, si seguirá consustanciándose o no con su ritmo. Hoy por hoy, el alma no ha abandonado al cuerpo, pues el tango no ha muerto aún.

Artículo III

LA PORTEÑIDAD DEL TANGO MOSTRADA EN EL COTEJO DE LAS OPINIONES DE LOS LITERATOS

§ 1. *¿Herencia gaucha del Martín Fierro?*

El tango, ¿es bonaerense? En ese caso, ¿puede considerársele el baile de los nietos de Martín Fierro o de los descendientes de ese gaucho abstracto habitante de la pampa en 1860 al 70, que era contemporáneo de las fuentes iniciales del tango? Tomado éste como fenómeno cultural en bloque —música, baile, letra y canto— sin duda no lo es. Hemos visto las relaciones del tango con el *cantar por cifra* y de los *milongueros* con los *payadores*. Ambas conexiones ofrecen razonables hipótesis: ser hilos de la compleja trama de la formación del tango. Difieren en mucho de una suposición expuesta por Juan de Dios Filiberto en *El Hogar* del 15 de julio de 1927. El autor de *Caminito*, divide en ella a los tangos en tres ramas: la *agreste*, la milonga de pulpería, la de Martín Fierro con el negro; la *entrerriana*, compadrita; y la *porteña*. Borges desbarató las razones del músico en una página brillante y sin desperdicios. Nadie, después de don Juan de Dios, ha sustentado tesis tan peregrina.

Félix Liacho, que ensaya una enumeración y un desfile de los hombres que crearon el tango, no menciona ni al gaucho ni al hombre de campaña. Solamente insinúa que el orillero tuvo como ancestros al indio, al gaucho y al gringo, cosas —las dos últimas— bien sabidas de todos. No obstante, encuentra un hilo de sucesión entre las rebeldías de *Martín Fierro* y las del tango: "Siendo Martín Fierro el prototipo del hombre desechado por la Organización Nacional y

el poema de José Hernández la expresión épica de una desesperanza colectiva, su lógica continuidad ciudadana era el tango. Pero si el tango es un compuesto complejo, un hilo solo de su madeja, no basta para calificarlo de herencia de *Martín Fierro* o símbolo de gauchedad."

Juan Guijarro, por cierto, únicamente establece los contrastes, la cual es una forma convincente de negación:

la guitarra que supo saborear vidalitas
. . . . . .
hoy bebe copetines y toma cocaína.

De González Arrili ya copiamos razones acordes con la tesis que sustentamos. Ahora sólo queremos citar de él esta rotunda afirmación: "Si salió al campo la milonga, fué hasta por ahí nomás y se volvió a la ciudad. Es porteña; no quiso ser bonaerense. Sabe que la campaña tiene otro ritmo; otro son; que canta de otra manera". *Et sic de caetera.*

§ 2. *Provincia y tango*

Sí, el tango es porteño y ahora repetiremos este concepto desde varios puntos de vista.

El primero: tanto es porteño que, a pesar de haberlo bailado mucho, los provincianos no lo sienten. Se discutirá esta afirmación porque el tango, en sus diferentes avatares y etapas ha viajado en seguida de Buenos Aires a las ciudades interiores. No siempre se puede documentar la prisa con que lo hizo, pero Isabel Aretz ha compuesto una cronología para Tucumán que suponemos válida para otras capitales. Carlos Vega ha documentado los aportes provincianos a la coreografía *argentina* del tango. La sola figura llamada *media luna* proliferó en las variantes catamarqueña, cordobesa, mendocina, salteña, riojana, jujeña, entrerriana y santiagueña. Pero que este afán provinciano de estar al día en las novedades porteñas no nos engañe: el vals, el jazz, el cha-cha-cha, llegaron a los incolas con idéntica velocidad y, cualquiera que sea su éxito, no se dirá

nunca que estas danzas hayan triunfado por representar el alma provinciana.

El tango no representa ni siquiera esa parte alícuota del alma nacional a que cada provincia puede aspirar. Castilla explica esto con claridad: "Y el tango argentino es porteño, puramente porteño, como el estilo es expresión de pampa y la zamba, de las sierras. A un riojano o a un santiagueño le gusta oír un tango. Les gusta la mismo que a un italiano o a un japonés. Les gusta, pero no lo sienten. Les agrada, pero no les conmueve. El porteño se extasía, oyéndole; el santiagueño lo piensa. Y ha ahí su error. El tango es de contextura muy débil. No admite análisis ni resiste cerebración posterior. Entra por los sentidos; su misión es acariciarlos..." Perfectamente de acuerdo. Sin embargo, un gran creador de letras de tango, Homero Manzi, era santiagueño, precisamente. Pero la verdad es que sus tangos no son santiagueños, provincianos.

No hay tangos provincianos, según la feliz observación de Hernández Arregui, quien, además, piensa que, para el interior, el tango es como un producto de importación... Ya en 1896, Ezequiel Soria, catamarqueño, determina tajantemente que en las provincias no se bailan milongas ni tangos, sino cuecas, gatos y chacareras.

Otras maneras de pensarlo: Lugones posee belicosa incomprensión. Esta es *mental*, ya inmediatamente dándole razón a Castilla pues es cordobés, pero no es *poética* porque el vate lo comprende todo, por adivinación intuitiva, ya que para eso es vate, vaticinador, como lo demuestran estos versos:

> Chica que arrostras en el tango,
> con languidez un tanto cursi,
> la desdicha de *Flor de fango*,
> trovada en verso de Contursi...

o estos en que nos muestra la luna iluminando la miseria de universo:

El hombre es su pandora, la luna su peseta
y el tango vagabundo su Padre Nuestro.

Lugones acierta cuando dice del tango que es *injustamente* llamado argentino. Quiere decir que no es representativamente nacional. Naturalmente, en términos generales, si es porteño es argentino. No queremos caer en negaciones absurdas como las de un célebre concejal que promovió, al respecto, resonante polémica hace veinte años. En todo caso sería, como dice Gálvez: "El tango es la única expresión auténtica de Buenos Aires que es, a su vez, expresión y resumen de la Argentina." Pero no nos perdamos con las palabras.

El tango es sólo porteño, "porteño por antonomasia", como lo define Carella. Sin embargo, éste, poco antes, ha escrito que es "entrañablemente nacional, en cuanto representa nuestra manera de ser". Mas inmediatamente se corrije y agrega: "Se le escucha en una comunidad religiosa más que nacional." Cierto. Muy cierto. Si se permite una acotación a los entremetidos autores de este trabajo, podríamos ensayar ésta: A nosotros, habiendo observado muchas veces ese mismo fenómeno en lustros anteriores y teniendo también en vista los elementos étnicos de donde surgió el tango, ocurriasenos pensar a las veces si el tango no ha sido realmente la sustitución de la vieja religiosidad porteña, amalgamada a la profunda religiosidad de italianos y españoles y que, sin embargo, para éstos, suele disolverse —aunque no del todo— al contacto de los aires de esta ciudad, apenas desembarcan, o al poco tiempo. Así se explicarían las "entrambas y dispares devociones" que ha hallado Abelardo Arias, que conviven en los corazones de la gente sencilla del Puerto de Santa María de los Buenos Aires: una estampa de la Virgen al lado de una fotografía de Carlos Gardel. Aparte de esta difusa religiosidad, alienta en el tango un fundo de vago patriotismo. Fernán Silva Valdés halla en él un "acriollador", un cartel de aclimatación, un conquistador de patria de los hijos de los hombres rubios que llegan a estas tierras:

Crece el hijo del pobre —yuyo de los baldíos—
y al par que el himno patrio aprende tu canción.

La conclusión se impone, después de haber aclarado ponderaciones y excesos: sólo el porteño siente al tango, aún en una dimensión religiosa y nacional. Ya hemos visto lo que sucede con respecto de su expansión extranjera, al *triunfar* en el mundo. Fuera de Buenos Aires, sucede lo mismo en el país. Tallon define *ex-cathedra* al hombre porteño: "hombre de tangos, hombre de Buenos Aires". "El pueblo porteño se *reconoce* en él" , explaya Borges. El porteño siente vibrar a la milonga completa en el alma, enuncia González Arrili. Y Klappenbach, en 1951:

Esta entraña que me signa
justamente porteño.

El tango, según Hernández Arregui en 1957, es enteramente local, "hijo de un momento de la redistribución de las antiguas capas sociales en desintegración y conversión en proletariado. De allí que en el tango late la ciudad tanto como el disgusto por la vida". Luis F. Villaroel, en una conferencia pronunciada en 1961 en la Facultad de Medicina en una sesión del Círculo de Amigos del Buen Tango decía: "Ahora, en nuestros días, se polemiza y se afirma que el tango está en crisis, y se me ocurre pensar que, hasta en eso, palpita esa misma fidelidad compañera que hace que la ciudad y el tango hayan marchado juntos a lo largo de más de medio siglo. ¿Qué puede haber de extraño, entonces, en que el tango atraviese por una crisis, si la ciudad, que es su eterna musa, también está en crisis; si padece insuficiencias casi irremediables que van desde la vivienda hasta los transportes?... En la ciudad acribillada de baches que los intendentes olvidan, ¿puede resultar extraño que también el tango camine a tropezones?". Dejamos este asunto enteramente definido. Veamos, ahora, en qué forma es porteño.

§ 3. *Porteñismo*

I. ORIGENES ARRABALEROS

Como lo hemos visto ya, Ventura R. Lynch, en 1883, testimonia el origen suburbano de la milonga: él dice "en los contornos de la ciudad". Ernesto Quesada, en 1902, habla de la *germanía orillera*, del *criollismo suburbano*, de la *literatura orillera*, para referirse a la milonga. Ciro Bayo, al poco tiempo, determina con claridad la procedencia social y geográfica de payadores y milongueros y opina que a éstos sólo se les encuentra "en los cafetines de los suburbios, casas de baile y de juego, en esa zona que deslinda la civilización de la barbarie y la campaña de las urbes."

Gálvez, en *Nacha Regules*, dice del cabaret: "El tango exclusivo allí y la orquesta típica, instalan, entre el champaña y los smokings, el alma del arrabal."

Salaverría, en 1925, al informarnos del profundo influjo que encuentra la canción porteña en Madrid, en la clase media y la burguesía, califícala de "entre negroide y arrabalera".

Borges, en su polémica con Rossi, al discutir la fijación de los posibles barrios en los que ha podido nacer el tango, dice, reticente: "A mi ver (conste que mi opinión no es obligatoria y que no quiero inferírsela a nadie) el tango puede haberse originado en cualquier lugar de la ciudad, lo mismo en las fiestas de la Recoleta (que allí por el año ochenta, según el doctor José Antonio Wilde, solían terminar con sangre en la punta) que en los batuques de la plaza del Once o de Constitución... El tango no es campero: es porteño. Su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios, no el campo; su ambiente, el Bajo; su símbolo el sauce llorón de las orillas, nunca el ombú".

Después de esa admirable página de Borges, en que aprendemos, además, las pintorescas rivalidades tanguísticas de cada barrio, encontramos una no menos bella y pro-

funda de Raúl Scalabrini Ortiz, en su libro señero. Léasela en su sitio: reproducirla aquí sería demasía, pues habríamos de repetirla entera. Eduardo Uribe, por aquellos años en que finalizaba la tercera década, quiere definir el tango y mide así sus versos:

Tango:
Arrabalero y triste folletín de Buenos Aires.

Last Reason lo adjetiva fuertemente: "Sale del rudo corazón del arrabal infecto." Pasan los lustros y se borran muchas de las características de los barrios. Pero persiste la evocación de los hombres de pluma que recuerdan los tiempos idos: orilleros los sueñan Portogalo, *Juan Guijarro*, González Arrili, Melián Lafinur, Klappenbach y muchos de aquellos que no han podido figurar en nuestra Antología.

Inclusive para los sociólogos del tango, como Lázaro Liacho, es esencial la porteñidad arrabalera de la danza: "Imagen del hombre a la defensiva, entraña del suburbio, el tango orillero fue la escala de Jacob, por la cual ascendió el bailarín para dominar el cielo donde hacía profesión la mujer que sufragaba los gastos. El medio ambiente le dio su conturbado momento eclosivo del embrión suburbano, barrio al fin, donde cada uno buscaba afirmar ese dominio." Empero, el suburbio se contempla complacido en el espejo del tango y se representa a sí mismo en el farol de la esquina, el cual, como dice Julio César Ibáñez:

Es un alma
que mira con calma
el bien como el mal.

Razón tiene Giacobbe al referirse de este modo a los tangos: "Nacen en un suburbio, conforme de ser tal y que acepta su propia imagen con gusto y complacimiento." Y ya en el período de transición entre las dos Guardias, acaso en el momento de mayor sentimentalismo de las letras de tango, se nos ofrece el suburbio limpio, semi-urbanizado, que Cátulo Castillo coloca como telón de fondo en la vida de Celedonio Flores: "con sus ligustros y sus cercas de

pitas; calle de tarjeta postal que tenía la huella de las chatas", etc.; y ya nos había dicho antes que los tangos de este poeta "tienen, como el mastuerzo, un sabor de extramuros..." Por último, creemos interesante, para observar ciertos matices del porteñismo del tango, leer en la página de la novela de Verbitsky que se reproduce en la Antología, la discusión sobre los gustos de los muchachos de arrabal en que éstos se pronuncian sobre los diversos tipos de tango.

II. ¿SE INICIA EN EL SUR?

Acaba el lector de enterarse del parecer de Borges sobre la posibilidad del nacimiento del tango en cualquier barrio: sin embargo, parece existir una opinión posteriormente formada: habría visto la luz en los barrios del sur: en Monserrat, en San Telmo, en Barracas. Facundo Flores, en 1954, lo afirma concluyentemente: "De esta relación concreta (la calle Rivadavia, al partir la ciudad en dos) resultan una posición dialéctica y una zona de producción inicial, el Sur, cuyo instrumento histórico, el Norte, se constituye en zona de producción dependiente, primero, y de proyección cualitativa, después, en proceso materialista, adecuado a las condiciones generales de la ciudad."

Esta rivalidad ha desaparecido al desvanecerse las peculiaridades de los distintos barrios, como hemos visto ya. Contemplado ahora, a la distancia, el lugar de la parición del tango se esfuma. Tiene razón Portogalo cuando exclama:

—Pero amigo, a mí se me hace
que el tango nació en el mismo
corazón de Buenos Aires.
¿Cómo? ¿Cuándo? ¿De qué sitio?
No le hace...

III. EL CENTRO SUSTITUYE A LOS BARRIOS

Más que los barrios, algunas épocas del año influyen después en la producción de tangos. La principal es el Carnaval. "Cada tango tiene su momento en el oído de la ciudad", escribía Octavio Ramírez hace treinta años. Pero nuestros escritores no parecen haber tenido en cuenta dicho fenómeno. Sólo Quintana lo menciona en 1941. "Al llegar a su mayor edad empezó a tomar parte en los carnavales porteños." Desde entonces el centro, y no los barrios, ha poseído el núcleo germinador de tangos al lanzarse los de mayóres probabilidades de éxito en los grandes teatros y clubs, en los bailes de Carnaval. Otras causas de dominio tanguístico del centro fue la realización de grandes concursos de tango hace unos veinte años y la concentración de cabarets en Corrientes, de Maipú al Bajo.

Resume Ferrer, en nuestros días, todo lo dicho sobre el origen arrabalero del tango al escribir: "La realización del tango fue responsabilidad exclusiva del orillero, fruto de su ocupado ocio, de angustias, de desolación y de destierro."

Pero falta aquí la última explicación de este fenómeno, esto es, cómo la metrópolis entera, no sólo el arrabal, sintió patéticamente, en todo tiempo, a la milonga y al tango, como expresión de la ciudad en sí, durante más de medio siglo (1890-1940) que son casi tres cuartos de siglo, si tomamos también en cuenta los extremos menos intensos del lapso, esto es, si los extendemos de 1866 a 1945. Que sería un siglo (1860-1961) si logramos percibir los primeros y los actuales latidos, esto es, los últimos círculos de la undulación del tango.

Artículo IV

SOCIOLOGÍA DEL TANGO

§ 1. *Clases sociales y tango*

I. EL TANGO ES UN PRODUCTO SOCIAL

El tango, como todas las creaciones colectivas, es un producto social, en el que intervienen todas las clases sociales aunque nazca de una sola: en este caso, la más baja (la de la Suburra, como dirá con toda pudibundez Juan Pablo Echagüe en 1913, pero que en 1931 Waldo Frank describirá con pluma brutalmente realista).

Ya en 1910, un poeta modernista de tercer orden, Marcelo del Mazo, nos da un cuadro real de un tango bailado en su campo de origen: el hampa. En el cuadrito novelado que nos pintan sus versos sin poesía, se ven bien todos los elementos del tango: desde la primitiva orquesta de flauta, violín y bandoneón, hasta los pasos de la danza y, sobre todo, la atmósfera del ambiente real y social.

Los argentinos bienpensantes de aquel entonces, con inclusión de Lugones entre ellos, "no se atrevían a justificar, porque la consideraban vergonzosa" a la canción por su origen, según testimonian Salaverría en 1925, las noticias de los periódicos y la propia pluma del escritor mencionado. Para el debido contraste necesitamos agregar que el tango —desde luego la novela argentina debiera hacer dicho aquí su palabra: la que ha proferido es pálida, incolora— conquistó también la *high life*, la *jailaife* con que se ríen los letristas.

El teatro de sainete prefirió poner su índice acusador sobre los señoritos (Ortega y Gasset ha advertido que España

y la Argentina son los únicos países que poseen señoritos); bien es cierto que a nuestros sainetistas más le placía llamarlos *niños bien*. Estos niños bien pagan su reato en los escenarios porteños. Allí son denostados, vejados, injuriados y sancionados en la vindicta pública del sainete. ¿Por qué esta odiosidad? Porque los *niños bien* fueron los causantes de las desgracias de las milonguitas. Pueden verse severas condenaciones de nuestros sedicentes comediógrafos en la Antología. Hay que reconocer que la vida no ha castigado tanto a estos *niños bien* como el tanguismo. Algunos han llegado a ser presidentes de la República.

De la misma manera como el cine ha mostrado a las masas los arcanos de la *dolce vita* y del buen vivir de los privilegiados y con ello tanto ha ayudado y escudereado los intereses del comunismo, el tango ha servido para comunicar a la burguesía, y aún a clases más altas, no los sigilos de lo por todos sabido, pero sí la profundidad de la miseria que los rodeaba, prestando con ello una real asistencia democrática. Claramente lo percibió Gerchunoff: "Así como la señorita de sociedad baila el tango, también lo canta y su letra, grave y monótona, le ha enseñado los secretos de la angustia plebeya, en que adivina el enigma de su propia quimera".

El conocimiento es el comienzo del amor; así, de esa confidencia, nació la comunicación, la simpática difusión, la compenetración... Pero las mismas clases sociales porteñas se han ido modificando y ampliando su solera; con ello el tango ha sufrido, no sólo una descomprensión interna, sino una absorción mayor de elementos característicos que han causado su propia transformación social. Hernández Arregui ha hecho reflexiones interesantes al respecto.

II. PUEBLO Y TANGO

A) El pueblo del tango. Se ha dicho que el tango es la música del pueblo. Sin duda lo es. Juan Zocchi nos ha compuesto la larga genealogía del pueblo del tango y sus trans-

formaciones. Comienza —dice— con aquel primer hijo del país engendrado por hombre extraño de tierra desconocida, está en el conquistador que se mezcla con el indígena y en el emigrante que "muchas veces traía también mujer y que la luz y los espacios se le llenaron a él de rubias cabelleras, ojos azules y palabras indescifrables". Por eso encuentra Zocchi que el tango, hijo de la milonga, es "psicológica y musicalmente una recapitulación espiritual del campo en la ciudad".

Pero la palabra *pueblo* es muy lata. Opinamos que con ella, en un principio quería designarse la parte más desheredada, material y moralmente, de los habitantes de Buenos Aires. Lázaro Liacho ha explicado cómo los hombres que produjeron el tango vivían "más allá de las márgenes sociales huyendo al aprendizaje de las profesiones pobres; lumper-proletariado sin artesanía alguna; individuos desorientados y resentidos en el ambiente estático, tipos urgentemente necesitados del menor beneficio, que reclamaban el derecho a ser alguien; muchachos que se emancipaban del coloniaje y de la esclavitud de las montoneras, las milicias y el electorado de rebaño, pero que no vislumbraban un empleo de salario asegurado por el porvenir". Ignoramos el valor de lumper-proletariado. ¿Acaso del alemán *lump*, bribón, trampero, miserable? ¿Querrá decir algo así como infra-proletariado?

B) Miserias de la época inicial. El pueblo del tango era el sufriente. Miseria y no pobreza, la de la gente humilde de aquel entonces. Hambre, harapos, suciedad, enfermedad y lacerías morales por todas partes. "El fenómeno creativo, acunado al margen de la vida ciudadana, comportó a sus costados verdaderos horrores humanos", reporta Ferrer hundiendo su mirada en nuestro terrible fin de siglo. (El mismo de París, Londres y Moscú, tal como nos lo pinta la novela realista europea de la época. La *belle époque* lo era solamente para los privilegiados de la fortuna. Véanse más adelante los caracteres de dolor y de tristeza que se pueden señalar en el pueblo del tango.)

Last Reason se halla entre los que determinaron que el tango es la música del pueblo: "El lento quejido de las bocas que no saben gemir pero que broncan sus dolores al son del organito; ...la voz, el gesto, el sollozo de la gente que no sabe reír sino cuando se pone en curda". Por eso, es "triste, cabrero, huraño y rencoroso como el alma de la gran urbe". Sin embargo, las condiciones de vida habían cambiado ya, cuando se escribía eso en 1926: era ya "literatura" para los lectores de *Crítica*.

También la milonga, la que evoca González Arrili, la de comienzos de siglo, carece de notas tan oscuras y amargas, porque no pertenece a la hez de la sociedad ni a la de la miseria, sino, simplemente, a la de la pobreza limpia y soportable. Al contrario, poseía la musa de la milonga un resplandor alegre "y pifiador" de las estrecheces del pueblo, mucho más reales y profundas, sin embargo, en 1885 ó 1895 que en 1925. Por lo menos en la zona en que había trabajo y más si se tenía salud, el panorama no se presentaba tan negro.

Claro que, además, todo es según el cristal con que se mira. Discépolo ha visto a su pueblo aun con mayor amargura que *Last Reason*. No sólo el carácter personal de los críticos influye en ello, sino las causas que pesan en el propio carácter: las penosas realidades de la infancia vivida en el hambre o la humillación, los contrastes de cada existencia.

Aparte de la estimación subjetiva de los observadores se halla la real transformación de las clases sociales a que aludíamos antes y a que ha asistido la ciudad. Véanse, acerca de esto, las reflexiones de Facundo Flores sobre el particular en la parte antológica.

No debe olvidarse, en el proceso de transformación, el influjo que tiene en el conjunto, más menguante cada vez, la inmigración, en la masa total de ese pueblo, ya que éste se va argentinizando a medida que transcurren los años, inclusive en el capítulo de la religiosidad y de la mayor moralización del compuesto, por lo menos hasta finalizar la segunda guerra mundial, época desde la cual em-

pieza a cambiar de nuevo el sentido de la curva ética, que desciende.

C) Conventillo y tango. El tango no nace en el conventillo, pero éste fue la cuna que lo meció durante su infancia. Y también durante su adolescencia, pero ahora adornándose, decorándose por de fuera, echando el patio por la ventana, pues, como dice José León Pagano, hijo:

De aquel patio el emparrao,
unas manos diligentes,
coqueta y profusamente
¡cómo lo habían adornao!,
que el convento transformao
era una casa bacana.

Mucho se ha escrito sobre el conventillo; nosotros no haremos ahora sociología barata a su costa. Referida a la coincidencia conventillo-tango, permítasenos una sola cita, no demasiado breve pero sí penetrante. Es de Giacobbe: "El conventillo, verdadera Babel bíblica de tipos, razas, lenguas y costumbres, y de él, de su conflicto y de su angustia, de su rebeldía, de su miseria, de su choque, nace el tango de tipo moderno y se especifica en una sola forma: la *danzada*. Antes del período del conventillo, el tango es desleído, ambiguo y desdibujado; en él (en este tango) carencia argentina y ausencia europea se rozan pero no se funden. En el conventillo, en cambio, el tango absorbe estas dos corrientes diversas, las asimila, y hace un todo individual y definitivo".

Hoy ni el conventillo ha desaparecido del todo ni el tango ha roto del todo con él, pero la lacra social de la casa de vecindad de gente pobre se ha convertido en la penuria de las villas miserias actuales donde, quizás, la gente no es tan pobre como la de los conventillos mas con todo —y tener heladeras y televisores— es más triste aún, y silenciosa, por poseer un origen y composición étnica diferentes. Las villas miserias repelen más que el conventillo, hasta por su falta de pintoresquismo y porque, estéticamente, no sólo

son más feas sino que no han dado creación popular alguna después de treinta años de soportarlas. Prácticamente suprimidos aquellos falansterios y no habiendo penetrado en estos tugurios el tango, éste se ha quedado como sin habitación. Su actual inestabilidad, tensión o ataxia se debe quizás a ello. Los que quieren reivindicar el fausto del antiguo tango tendrán que encontrarle primero domicilio adecuado. El departamento moderno no parece ser la perfecta morada del tango remozado (o remozable).

III. EL TANGO FUE IMPUESTO POR LOS HUMILDES

A) El tango es creación de hombres anónimos. Esta tesis surge naturalmente de las condiciones de vivienda del tango. Se dirá que el punto de partida debe ser el inverso: que el tango es, primero, cosa de hombres, que hombres fueron sus padres y que no ha dependido su crecimiento de tales o cuales paredes o del hueco de tales o cuales patios. Aceptado. Pero es que el tango es un espectáculo y muchas veces nos atrae demasiado la decoración de su teatro y no nos deja mirar lo más importante. En aquél, sin embargo, vamos a ver moverse a sus hombres, sus genitores y cultivadores. La tesis aludida al principio fue así formulada por la pluma de Lázaro Liacho: "El tango fue impuesto por elementos humildes. Alcanzó popularidad por obra de hombres anónimos, que no poseían las más insignificantes posibilidades de conquistas económicas".

Almafuerte acertó al dedicarles a ellos sus *Milongas clásicas:*

> Y voy a cantarte a ti,
> ¡oh, mi chusmaje querido!,
> porque lo vil y caído
> me llena de amor a mí.
> Por ti voy a descender
> a detalles y simplezas;
> la basura de tus piezas,
> con mi espíritu a barrer.

Hernández Arregui afirma del tango: "es la música lánguida de un pueblo humillado" y recuerda que Tulio Carella ha señalado que el orillero vivía en perpetuo sobresalto económico. Digamos nosotros que en parte era porque no tenía trabajo continuado y en parte porque ejercía oficios muy inferiores.

Esto es válido también para los autores de tangos, que no se avergonzaban ni de pedir limosna disimuladamente. Villoldo, en una mano la guitarra, en la otra un platito, pedía la propina después de cada ejecución. No sólo él, sino muchos, pasaban el platito. *"Faisant la quête,* decían sus "patrones", cuando el *café-concert* es de El Marsellés o de madame Lucy", escribe García Jiménez. (*La Prensa*, 3 de setiembre de 1961.)

B) Oficios de los tanguistas primitivos. En diversos autores de nuestra Antología podrá verse que los oficios de los primitivos procreadores del tango son realmente modestos, serviles en el sentido más acentuadamente medioeval de la palabra. Por lo pintoresco de su lenguaje, atuendo y psicología, cuarteadores y mayorales tienen la preferencia en la observación de nuestros escritores:

Lo apadrinó la corneta
del mayoral del tranvía

versificó el aeda Camino, Homero de nuestro tango. También Manuel Pinedo:

Mientras haya un clavel para la oreja
del cuarteador; mientras perdure un tango
que sea feliz y pendenciero y limpio;
mientras desde la altura del pescante,
el carrero gobierne taciturno
el lento río de los tres caballos...

o José Portogalo:

Música para hampones de alpargata y pañuelo.
. . . . . .
Juan Tango estaba en mí con un sopapo

de cuarteador con viola en *La Blanqueada*
y un corazón grandote metido en un piropo
como una flor de cerco, pa la piba más linda
que alegraba mis ojos.

Braulio Ramírez —dijo— fue mayoral, carrero,
payador de boliche, bailarín de la oriya,
y yamado más tarde a cuarteles de invierno
miró pasar los trenes que se van al olvido
sentado en la placita del barrio, junto a un perro.

Zocchi enumera estos oficios: peón de matadero o de barracas, panadero, mayoral de tranvías, "compositor" de caballos, resero, payador urbano y hasta poeta de barrio. En el viejo sainete de Manuel Saavedra "Chambergos y galeras" se traen dos nuevas ocupaciones: las de cebollero y vendedor de globos en la Avenida de Mayo...

§ 2. *Ociosidad y tango*

I. CAFÉ PORTEÑO Y TANGO

El café es una institución hispánica transplantada a toda América y, naturalmente, a la Argentina. Es un hábito en decadencia. La transformación de las costumbres de las modernas capitales le ataca desde diversos ángulos. Pero vivió momentos de felicidad y esplendor desde el siglo XVIII, como lo atestigua *El Café*, de Moratín. Martínez Cuitiño nos ha hecho un retrato magnífico del ambiente y del momento al historiar el célebre café porteño de *Los Inmortales*, café del tango por excelencia.

El café fue el taller, el obrador, del tango. En estos locales se compusieron muchos. Primero, ejecutándolos mientras se inventaban, ante el público; luego, escribiéndose letras sobre sus mesas o tarareando trozos los compositores. Y después, tocándose en los pianos o en las victrolas y ortofónicas o en los tabladillos de orquestas de señoritas.

El café *El Estribo*, de la calle Entre Ríos al 700 —que luego también se cita y al parecer negando el dato que in-

mediatamente se aporta— fue el primero que abrió sus puertas al tango al contratar a Vicente Greco y su quinteto.

Del café porteño han escrito nuestros literatos con cariño y melancólicas remembranzas. De Enrique Santos Discépolo son estos versos:

De chiquilín te miraba de afuera,
como a esas cosas que nunca se alcanzan:
la ñata contra el vidrio,
en un azul de frío
que sólo fue después, viviendo,
¡igual al mío!
Como una escuela de todas las cosas,
ya de muchacho me diste, entre asombros,
el cigarrillo,
la fe en mis sueños
y una esperanza de amor.
¿Cómo olvidarte en esta queja?,
cafetín de Buenos Aires,
si sos el único en la vida
que se pareció a mi vieja.

Portogalo nos hace el obsequio de ofrecernos sus experiencias sobre cafés porteños ligados al tango:

En el café Domínguez descifré tus secretos,
en La Paloma dije tus mejores palabras,
desde un palquito en alto que llegaba hasta el cielo;
al *A.B.C.* de Cánning y Rivera,
llegué cuando "Valija" se afilaba los dedos...

Ferrer nos hace el itinerario del periplo del tango, desde la Boca al Centro hablándonos, primero, de los cafés *El Vasco*, de Barracas; *La Paloma*, de Palermo; *La Pichona*, de la calle Pavón y de otros muchos y, más adelante, del avance definitivo: "Hasta 1915, aproximadamente, mientras se advierte el progresivo trasplante de los pequeños conjuntos hacia el centro —desde *La Marina*, en Suárez y Necochea, hasta *El Estribo*, en Entre Ríos al 700, pasando por el *Bar Castilla*, de Corrientes 1265, hasta llegar al mismo

corazón de la urbe: café *Botafogo*, de Lavalle y Suipacha, siguiendo un itinerario ilustrativo, pero cualquiera..." (etcétera).

II. ALCOHOL Y TANGO

En estos cafés se tomaba café principalmente y, en general, bueno; muchas veces cafés con gotas y, a ciertas horas, copas: ginebra y caña en especial. Pero las bebidas alcohólicas se expendían más propiamente en otros lugares tangueros que veremos más adelante, casas malas, "salones" y bares centrales.

Las libaciones se conciertan bien con el tango:

Baile que pone vértigo viril en los ánimos que enturbia
[la bebida,

decía en París Ricardo Güiraldes hace ya medio siglo. Y del tango dice *Juan Guijarro*:

Príncipe en los salones, caudillo en los suburbios,
la copas te coronan y tú endulzas sus bordes...

Pero más se concierta la bebida con el resultado social de la danza en sus letras, en que tropiezan y caen las mujeres cuando éstas se van con otros: entonces el varón se *encurdela* para olvidar. Así lo recuerda Gobello, quien agrega: "Por esto el alcohol ocupa, entre los elementos del tango, un sitio muy importante junto al cotorro, la guitarra y, eventualmente, el farolito".

Sin embargo la nota del alcohol —y mucho menos la del alcaloide— figura poco en nuestros escritores y nada en la amplia *summa* de Portogalo en *Letra para Juan Tango:*

Nada tuve que ver con la patota
ni aquellos pobres diablos morfinómanos
del tango de París.
No fui jamás jailaife que en el Armenonville
a bufonazo limpio anduvo con los mozos.
Tuve, en cambio, en mis manos, la luna de los patios
y el calor de un amargo en la cocina...

El vino ligado al tango en sus letras más canallas es ese vino glorioso, blanco, espumoso, procedente verdaderamente de Francia en aquella época en que todavía no se fabricaba, mal imitado, en Cuyo: el *champagne*, aunque parece que, por entonces, según el testimonio cáustico de Loncán, se lo fabricaba en Avellaneda o en puente Alsina y se servía caro ($ 25 la botella en 1923 en los cabarets de la calle Paraná o Corrientes; esto es, el equivalente de dos mil pesos de 1961); caro, pues y, en algunos sitios, dulce, caliente y falsificado... Pero no se descorchaba en los cafés y los bares de que hemos hablado sino en los cabarets que llenaban la ciudad por Corrientes, desde Paraná hasta el bajo, con tres líneas salientes: Paraná, Maipú y el Paseo de Julio. Los de la última avenida citada (hoy Leandro Alem) eran de medio pelo, mezcla de cafetines de París y *saloons* del *Far West*.

III. CABARETS Y TANGO

Puede leerse, en la lastimosa galería del teatro nacional que ofrece nuestra Antología, la preponderancia activa del cabaret en la danza y en la letra de los tangos, desde 1914 hasta 1929. En esos quince años se estrenaron decenas y decenas de sainetes, con cabarets en el escenario, de todo mérito y calibre; de los que se publicaron, hemos espigados las mejores y más inspiradas muestras de creación dramático-tanguística: calcúlese cómo serían las que no han gozado del doble honor de ser editadas o de ser seleccionadas por nosotros. Recomendamos, no obstante, por su calidad formal, condiciones teatrales, su ironía y su vida, las escenas de *El mundo del tango*, de Martínez Cuitiño y Ribelli; *Los dientes del perro*, de González Castillo y Weisbach y *La borrachera del tango*, de Alippi y Schaeffer Gallo, sin contar la obra maestra del género, *El tango en París*, de Enrique García Velloso, más alguna otra.

Manuel Gálvez nos define en *Nacha Regules* lo que es un cabaret y nos explica quiénes son las personas que con-

curren a él. Y da así en el *quid:* "En los cabarets se codeaban el ruidoso libertinaje y la *curiosidad*".

Raúl Rubianes nos lo da en unos versos de parva poesía pero de eficaz y sensitiva descripción, que no podemos desdeñar porque no hemos sabido encontrar otra mejor. Lea el poemilla quien quiera entrar en el ambiente típico de aquellos recintos del pecado y el baile... que tan aburridos eran para los espíritus finos, si los frecuentaban ocasionalmente y... también asiduamente:

A veces, algún borracho
encrespa el ambiente.
Se lo deja hacer,
hasta se le deja romper
alguna botella.
(Fúnebre crepitar de vidrios
alcoholizados.
¡Total!
¡Todo está tan aburrido!)

Loncán nos ha dejado un retrato humorístico e intencionado de esos lujosos salones. En ellos sucédense las trifulcas de que hablan Girondo y otros poetas y evocadores y las terribles tragedias de los sainetes —no pensamos jugar del vocablo ni hacer paradojas con los géneros literarios— en las que las mujeres del tango —la Margarita de la citada obra de García Velloso, la Elvira, de *La luz del cabaret*, de Traversa y Luque, y tantas otras— mueren acribilladas a tiros por los villanos de smoking... Del cabaret de nuestros días hay una seria descripción en *Cara o seca* (1948), la novela de Valentín Fernando.

Apunta Facundo Flores, en 1954, refiriéndose a la primera década del siglo que "los cabarets y *recreos* de Belgrano y Palermo abren sus puertas al compás de los tangos, a la gente del *turf*, primero; a la burocracia *(sic)* después; pero la masa instituye a Corrientes, *calle del espectáculo nocturno (sic*, también) y el tango ha de ser el nervio y el tono de este centro del sainete, los cafés con orquesta y los caba-

rets, únicos modos de expansión de esa época sin radiotelefonía, conciertos o exposiciones populares"...

§ 3. *Paralelo entre la evolución social del país y la del tango*

Nuestra literatura no nos ha dado todos los momentos, todas las etapas de la evolución del tango en su relación con la evolución social del país a la que ha seguido firmemente y con la cual se ha elevado y ha alcanzado dignidad.

Esto, por lo que hemos advertido, lo hemos pensado todos cuanto hemos meditado en el papel social de nuestro tango. No necesitamos partir de las bizarras afirmaciones de un Clemenceau, anunciando —en 1910— que el tango desaparecería y que era inútil empeño restablecer, en su viejo impudor original, el verdadero tango, ya que *hasta en el corazón de las tierras salvajes la edad heroica —ingenuidad y barbarie mezcladas— está en trance de perder sus últimos alientos en la desolación de una monotonía civilizada.* Aunque eso está escrito por nosotros, el viejo Tigre no tenía el derecho de pensarlo y mucho menos de expresarlo: había sido recibido en palmas por una sociedad supercivilizada y supercivilizada a la francesa. Desde los afrancesados salones porteños del Centenario, ¿verianse tan salvajes a nuestros arrabales, a nuestros campadres, a nuestros *seneisi*, de que nos hablaba en 1889 Juan A. Piaggio en su cuadrito del *Caló Porteño*? No. Todos sabemos que no había salvajismo o barbarie en la Boca o en Palermo o en San Telmo finiseculares; sólo había miseria material, miseria moral y miseria de incultura (y las tres especies) tan relativas como las que podían presentarse en el barrio de Charonne en el Meminmontels parisiense o en el Soho londinense.

Ferrer contempla la evolución primero desde el punto de vista coreográfico y luego desde el social, desde el *empobrecimiento de su danza* hasta el de la *repercusión masiva* de ésta. Así, dice con respecto a aquélla: "Del bailarín de burdel de la Boca al bailarín de cabaret hay tanta distancia

como (la que hay) de éste al desprovisto bailarín de los clubes de hoy: la inventiva coreográfica ha seguido una curva completamente inversa a la inventiva musical". Y de la evolución sociológica manifiesta: "El tango deja, en definitiva, de ser pertenencia exclusiva de las pequeñas agrupaciones humanas de las orillas: éstas se funden en las clases populares, desdibujándose y si bien, creativamente, será patrimonio inalienable de las clases populares, se verá incluido en el programa de diversiones de la alta burguesía [...] y el tango se convertirá para la *gente bien* (y sin transición) de revolcado, inconveniente y pornográfico, en pintoresco, atendible y excitante". Tulio Carella asiente y nos dice que, además, ya el tango no es sinónimo de guarangada. Ni de otras muchas cosas peores que pudo ser a principios de siglo...

Artículo V

FILOSOFÍA DEL TANGO

§ 1. *Ética*

I. MORAL SEXUAL Y TANGO

A) Nace en el fango. Los valores del tango en el campo moral fueron negativos a causa de su innoble origen, pero el tango superó la vileza formativa y luego la acanallada temática de sus letras, para acercarse a la relativa limpieza de hoy, de acuerdo con los postulados que se han señalado en el final del artículo anterior. Para percibir el progreso ético basta con cotejar los elementos de sexualidad que exaltan los poetas en los años 1910 a 1935 y los mismos, en los poetas del período 1935-1960. Además los primeros manejan una materia real y presente y los últimos, generalmente, elaboran evocaciones, imágenes, de una realidad pasada.

Un escritor argentino, José Sebastián Tallon, ha estudiado de un modo particular, y con agudeza, fuerza y severidad, estos aspectos señalando en el tango su *pornomanía*, "o sea, la apetencia cínica, pública y petulante, no sólo de lo sexual", sino también de sus atributos, deformaciones y estímulos. Veremos por lo tanto, sucesivamente, el nacimiento lupanario del tango y los diversos problemas que esto comporta en el terreno de la libido.

1º Adopción y motivación iniciales erótico-meretricias. Lugones no concibe el baile de pareja agarrada; lo opone a la desunión corporal de las danzas criollas, "en vez de ser su rufián como sucede en la música del tango, destinada solamente a acompasar el meneo provocativo, las reticencias equívocas del abrazo" y define "su verdadero carácter", llamándolo *reptil de lupanar*.

Hace cincuenta años Ricardo Güiraldes, al componer su *Tango* lírico aprieta principalmente las teclas negras de su cordaje amargo:

Hembras entregadas, en sumisión de bestia obediente.

Por parecida razón *Carlos de la Púa* llama al tango:

Pasión de grelas de abolengo bajo.

El tango posee —dice Martínez Estrada— el ritmo estilizado del ayuntamiento. Oíanse —agrega— sus acordes "a la noche, en las afueras de los pueblos, escapando como vaho del lupanar, por las celosías siempre cerradas; e iba a perderse en el campo o a destrozarse en las calles desiertas; llevaba un hálito tibio de pecado".

Tallon afirma que el tango es consustancial con el bajo fondo y oriundo del lenocinio y de la amoralidad del compadrito. Algo que, para muchos argentinos decorosos, ofendía al pueblo decente. La inmigración traía muchedumbre de jóvenes sin cultura, pero que advenían con la carne huracanada de apetitos urgentes y casi sin escrúpulos morales. Los suburbios vivían una época de lujuria y violencia demenciales —léanse en la Antología los magníficos retratos que Tallon hace de *El cívico* y de su mujer, la *Moreira*, personajes rufianescos y típicos del tango originario, pero reales.

El pueblo porteño yacía en aquella época en una promiscuidad oscura con el bajo pueblo y con el hampa. Supone Tallon en el compadrito, eje humano del tango inicial, "lo sexual psicopático, lo erótico relajado, lo venéreo petulante"; era profesional de la libidine.

Ferrer dice, en apoyo de lo dicho por Tallon, que el tango se convirtió en llamador de oro para las burdeleras, que fomentaban, al calor de su música, el desenfreno sexual y, con él, *la poderosa inventiva coreográfica*. Opina —y nosotros con él— que es importantísimo hacerlo notar; y así lo hemos manifestado donde convenía efectuarlo.

En diversos autores se aprende la geografía prostibulario-tanguística de aquel Buenos Aires novecentista; las

casas de Laura, María la Vasca, la China Rosa, la Parda Flora, la Barquinazo, la Tero, la Guanaca, Antonia la Chata, etc. En las memorias de Francisco Canaro toman una sorprendente realidad las de algunas ciudades y pueblos de la provincia de Buenos Aires. Existian, además, según recuerda Casadevall, escritor de firme criterio moral, "las llamadas *casas de confianza* —burdeles disimulados en su mayor parte—" a las que las "bailarinas concurren para facilitar el propio comercio venéreo. Hombres de avería y mujeres de mala vida, ebrios de amor propio, alcohol y voluptuosidad, daban color y perfección a la novedad coreográfica".

Es necesario que todo esto se sepa para juzgar los valores éticos que significa el tango y para comprender bien a éste. Tal es la importancia de los aportes de Tallon y de Casadevall, a los que quisiéramos sumar una de las más importantes razones de existencia del libro que tiene en las manos el lector.

Pueden leerse en la Antología relatos de Roberto Arlt, Waldo Frank y otros escritores que ponen de relieve la horrenda realidad en que se debatió la vida del tango desde su nacimiento a su juventud. Como a muchos gamberros, sólo le llegó la hora del juicio con la época madura de su vida.

Carlos Vega hace notar que desde el principio de la danza el varón orientaba y hasta determinaba los pasos de la mujer con su mano derecha, puesta, fuerte, en la cintura: "Una brillante generación de libertinos porteños creó el tango, en cuanto danza, en colaboración con las hábiles mujeres de la noche". Y agrega: "Yo no elogio la conducta social de esa ilustre generación de libertinos bravos; pero los intereses eternos de la danza no escogen a sus propulsores entre los virtuosos, porque les importan los creadores". En efecto, están más cerca de la independencia creadora los varones descarriados que los caballeritos "morales y, no obstante esto, la danza concita y agiganta los poderes de la virtud, *porque vive a las orillas del mal*". Cierto: se generó la reacción.

2º) Corrupción y disolución moral por el tango originario. La gente decente se hallaba preocupada en todo el país por la disolución moral que significaba el tango y el inmenso peligro que representaba para la juventud. Nuestro baile se popularizaba cada vez más y su temática era un elemento de corrupción que abría también cada vez más las que Tallon llama "intimidades del orbe perverso y de los que en él se revolcaban"; las cuales —agrega— no eran un secreto para nadie. Y en que no fuesen un secreto radicaba, precisamente, lo horrible del problema, que era angustioso y desasosegado principalmente para las madres. "En los hijos que volvían al amanecer, después se los sentía cargados de experiencias impúdicas."

Además del desleimiento de las reservas morales, se apagaban las fuerzas físicas y las de la salud a causa de los flagelos venéreos, aterradores en la época referida. Uno se admira de que se pudieran cargar de moralina y cursilería temas como el de Santa Milonguita que mostramos en la versión, discutiblemente discreta, de Roberto Valenti. Claro que, sobre un tema parecido, Leopoldo Marechal, en *Adán Buenos Aires*, borda un relato fino, poético, con un fondo de cristiana compasión matizado con finísima ironía, al glosar el asunto del tango *Cascabel, cascabelito*. También Roberto Gache, en *Baile y filosofía*, retoma el argumento y pone más amargura en su sátira hecha con criterio naturalista. El Buenos Aires del tango se halla nerviosamente pintado en poco más de veinte sustantivos, disparados sin verbo ni enlaces gramaticales en un poema de Pedro Herreros, el famoso autor de *Las trompas de Falopio*...

3º) La defensa de la sociedad. Se comprenderá ahora porqué la sociedad argentina proclamó en "defensa total" tabú al tango: por ser, como escribe Tallon, *símbolo directo de la amenaza orillera*.

Y así se comprende cuán vigilantes fueron y cuán sagaces los obispos de Francia que prohibieron la danza en sus diócesis. O en nuestra propia República la intensa, denodada y pertinaz resistencia que hasta hace tres décadas

(o, acaso, alguna más) opusieron al tango las cofradías, congregaciones seglares y revistas religiosas y eclesiásticas. Cuando uno lee a Rossi, al relatar que el Papa, al ver bailar el tango levantó la prohibición que pesaba sobre él, y expresó que lo consideraba inocente hasta el aburrimiento, no sabemos si ironiza o hace un sarcasmo. De cualquier manera queremos dejar aclarado que la Iglesia no se engañó al respecto de los orígenes inmorales del tango. En general, la disciplina eclesiástica se muestra severa con los bailes, en términos generales, por el grado de relajación en que muchas danzas han caído, si bien la Iglesia jamás ha prohibido las danzas populares no eróticas y, así, a veces se ha visto a los curas párrocos en algunos países europeos presidir o autorizar con su presencia danzas honestas y decorosas. Pero hemos visto que por su nacimiento y por el último significado de sus figuras coreográficas, el tango no podía figurar entre esos bailes.

Y así también se comprende, por debajo de la información llena de ironía de Rossi, narrando el éxito del tango en Londres, que la reina María de Inglaterra resolviera no asistir a ninguna fiesta donde figuraran tangos, que la duquesa de Norfolk declarara que este baile no era aceptable por ser contrario al carácter inglés y a los ideales ingleses y que *The Times* iniciara una polémica sobre la inconveniencia y peligro de los bailes importados, entre los cuales se hallaba el tango en primer lugar. Decencias fueron todas éstas que las dos guerras aventaron en Inglaterra.

Lo que rechaza muy lógicamente el pundonor nacional es o era —téngase esto muy en cuenta— *el hombre del tango* y no el tango mismo. Así lo dice y demuestra Tallon.

B) Libido y tango. El tango es sensual y nace y se desarrolla en una atmósfera cargada de pecado. Estudiaremos ambos aspectos con la ayuda de luces y experiencias que aportan nuestros escritores.

1º) Sensualidad y sexualidad en el tango. Ricardo Güiraldes, en 1917, en su *Raucho*, hace unas referencias

acertadas a la sensualidad del tango, relatando tres noches de tango en París. Entre otras notas, alguna muy fina, pero no directa, encontramos éstas: "Él la plegaba a su voluptuosidad lenta [del tango] poseyéndola sumisa en la obediencia de los pasos; el compás exótico y lánguido, ritmo de una raza extrañamente pausada"... El tango es "para muchos —dice el autor de *Cosas de negros*— un cisne de empolvar que les caracolea por todo el cuerpo sobre la piel; y palpita en los sentidos del que lo contempla y en el físico del que lo baila, rozando instintos rebeldes".

Enrique Larreta, en su novela *En la pampa*, tiene una página espléndida, sin par en nuestros novelistas psicológicos, en la que hace resaltar la impureza intrínseca del tango y la energía que debe desarrollar el compositor que quiera desprenderse de la fuerza de la depravación acumulada en él en medio siglo de vida.

Miguel A. Camino es más directo y, acaso por primera vez en su vida de poeta, estrenuo, pero en esta ocasión abestiado.

Olivari y Eduardo Uribe versifican el tema de la carne abandonada a sus instintos.

Last Reason le canta a la danza: "Se te quiso sensual y nos saliste al fin sensual entre sollozos" y "El tango ha intoxicado a las parejas con su fuerte veneno de deseo sofocado y cuando callan los *bando*, los ojos de él y de ella, están vagando aún en el mundo sombrío del éxtasis sensual".

"Música hecha para la carne", dice *Juan Guijarro*. Y Waldo Frank: "Es tan intensa la corriente que hay entre el hombre y la mujer, que salta de uno a otro y los posee. Esta corriente azul del sexo está en contacto también con la música, que es la sustancia de la vida misma". Acaso por esta razón quizá sea posible que Pedro Luis Larrague haya dicho la verdad al escribir que la milonguera criolla es menos lena que la mujer de cabaret extranjera.

Martínez Estrada piensa de un modo totalmente contrario, pues tiene en cuenta que las letras canallas del tango

dicen bien claro de su estirpe: "La joven más pura tiene en su atril ese harapo que antes fue vestido de un cuerpo venal. La boca inocente canta ese lamento de la música infame y no la redime, aunque ignora lo que expresa su palabra. Suena en su voz la humillación de la mujer".

Pero Gálvez nos había dado, en 1925, en su bello poema *Sensación de tango*, la poética noción de la sensualidad de nuestra danza, ya librada de miserias antiguas. No obstante, en otro, contrasta la pureza de la noche serrana con la turpidez de un tango que la agita e inquieta.

María Elena Ramos Mejía sitúa en el Tabaris el escenario propicio para una iniciación amorosa, en su novela *Un hombre y su destino*.

Disolveremos las contradicciones de nuestros escritores si pensamos que el baile es sensual, pero no sólo voluptuoso: nace en la sensualidad y está impregnado de ella fuertemente al principio; mas otras virtudes de danza y de música lo levantan y le dan características relevantes y genialidad. Pero todavía debemos examinar su pecado en las entrañas del mal.

2º) Prostitución. El sainete criollo, sin profundidad y con sentimentalismo, ha tratado este infame oficio o condición en sus relaciones con el tango. En una obra de Mones Ruiz y de Bassi, de 1922, se cuenta, en pobrísimo lenguaje y peor estilo, el vulgar caso de iniciación de falenas por atracción de la luz del cabaret, asunto que Saldías trata con más gracia y técnica teatral en *¡Siga el corso!* y Luque Lobos en *El taita de Triunvirato*. En la escenificación de *Langosta*, tango de Filiberto, Enrique González Tuñón en su libro *Tangos*, con mejor prosa y mayor realce, insiste en el tema, acaso el más manoseado de la literatura existente en torno del tango. Roberto Arlt a espetaperros, ventila tanta cursilería con unas rudas expresiones que son como una manga de aire fresco. En fin, es la clásica historia de arrabal, descrita por Manuel Gálvez en épicos contornos, si lo comparamos con otros relatos, más breves y menos significativos. Camino lo resuelve —y lo rebaja— en un solo verso:

Engatusó a las sirvientas.

Ferrer lo analiza sin literatura: "Muchas desdichadas provincianas o hijas de inmigrantes eran reclutadas merced a fabulosos engaños de ventura [mientras copiamos estas líneas pensamos que son los mismos engaños que ya fray Gabriel Téllez puso en acción y en versos admirables en su Don Juan hace tres siglos y medio] y sometidas más tarde a los más condenables trasiegos de compra-venta para explotarlas —hasta el hartazgo—, expuestas a la prepotencia sexual del orillero. O a la vanidad del "patotero" para quien es orgullo de dioses tener una mujer en tales mercados". [Felizmente *El burlador de Sevilla* de nuestro fraile sólo las burlaba y no las explotaba.] Agreguemos que en *La borrachera del tango*, de Alippi y Schaeffer Gallo, hay una nota certera: considerar la hora en que la luz artificial se diluye vencida por las primeras claridades del día para contemplar en las mujeres pintarrajeadas del cabaret, sobre todo las de cierta edad, la farsa de fingidas alegrías y el doloroso espectáculo de la juventud hecha pedazos de las lenas y la de los mozos que acuden a bailar con ellas.

C) Reacción y superación. Si seguimos a Tallon vemos que el tango de origen rufianesco, adensado de sensualidad, asciende del bajo fondo al cabaret, a salones dominicales, a clubes sabatinos, venciendo poco a poco los temores de las familias obreras y de la clase media y alta, es decir, de todas las personas decentes. Nuestro autor justifica la reacción prohibitoria, colmada de razones, de justificaciones, de un sentido moral y cultural innegable. Ferrer coincide con él: el tango —dice éste— "pasa a sus manos lentamente, con la progresiva dilución de las orillas por la expansión de la ciudad, cuando esas clases populares toman conciencia de propiedad sobre su música". Y Zocchi agrega: "Ahora el tango alterna con las otras danzas conduciendo por la cintura a las más virtuosas niñas [...] Ahora... ahora el tango, también él, es baile decente y de prestigio internacional". Así es. El propio Tallon, que ha señalado sin ambages, como hemos visto a lo largo de este artículo, todo lo nega-

tivo que en esta materia presenta nuestra danza, se irrita contra los que callan su superación y contra los letristas que la ignoran. Le parece intolerable que ambas especies no consigan descubrir en el tango argentino que perdura, una creación popular, obstinándose en no revisar su juicio. Estima que una sociología a fondo del tango como bailable podría aventar las infamias acopladas a su tradición; está convencido que el tango bailado en nuestros días por las familias no es —ahora— un hijo del prostíbulo, sino del pueblo proletario. Si así no fuere, concluye, el tango habría desaparecido entre 1918 y 1925, con la desaparición "de los centros del delirio nocturno y de la efervescencia lunfarda".

II. VIOLENCIA Y CRIMEN

El tango nace en ambientes prostibularios y en zonas de violencia. A medida que las décadas transcurren el dominio de sus varios ambientes pasa de manos de malevos a las de compadres y luego a la de compadritos y, por último, a las de patoteros. No hay entre ellos una sucesión nítida; en cada etapa subsisten algunos sujetos de la anterior hasta que dominan los de cada momento propio. Malevos y compadres se confunden muchas veces o casi siempre; y, luego, compadres y compadritos; y compadritos y patoteros. Procuraremos fijar con alguna precisión la cronología y el carácter de estas diversas gentes. No será fácil por falta de buenos cronicones.

A) Malevos y tango. Malevo es un argentinismo y equivale a malhechor. Naturalmente malevos ha habido siempre; los hay ahora y los habrá en el futuro. De nuestro típico malevo de arrabal y tango dice Oscar R. Beltrán, que fue sucesor descastado del gaucho, de ese gaucho del que heredó el facón, la vihuela y el chambergo, los cuales perdieron su vieja dignidad al pasar desde las pulperías de campo a los cafetines de la urbe. El zócalo de tiempo milonga-tango-malevaje va de 1870 a 1890, siempre infiltrado por elementos del compadraje.

En 1910 nos pinta Marcelo del Mazo en un soneto a la francesa pero sin valores poéticos, un "Final de tango" con los elementos del malevaje aliados al tango: los enojos que se enconan en el hampa, motivados en desdenes de alguna hembra de rompe y rasga y que se liquidan en dos cuchilladas de malandrín: este crimen es aprobado por los matones que asisten y que favorecen la huida del asesino.

Saltando a una poesía más alta, al año siguiente Ricardo Güiraldes se asoma al tango y le contempla en noche oscura, así:

Tango de amenaza.
Tango en que cada nota cae pesada y como a despecho,
[bajo la mano más bien destinada para abrazar un
[cabo de cuchillo.
Tango trágico, cuya melodía juega con un tema de pelea.
Ritmo lento, armonía complicada de contratiempos hos-
[tiles.
. . . . . .
Tango fatal, soberbio y bruto.

Aun Silva Valdés —cuya visión del tango a nosotros nos deja una impresión plácida y campestre, de cuchillas suaves, uruguayas—; aun él, escribe:

Tango:
Por entre la cadencia de tu música queda,
yo palpo la dureza viva del arrabal,
como por entre una vaina de seda
la hoja de un puñal.

Carlos de la Púa adjetiva a la danza: *procaz, maleva* y *pretenciosa.* (Usa el argentinismo pretencioso, que no admite la Academia...)

Borges entiende que hay dos épocas en el tango: la de las puñaladas electorales con esquinas beligerantemente embanderadas de barras; y la del lunfardo y bandoneones. Le place la primera y le desplace la segunda. Y de aquélla dice: "Esa milonga feliz, de atropellar, es la consabida, es la que se insolentó en bravatas de lugares de Buenos Aires,

allá por el ochenta [...] Alguna vez —si los primitivos tangos no engañan— una felicidad sopló sobre las tapias rosadas del arrabal" y lo que sigue y sabemos y ya comentamos. Los malevos de cada barrio competían entre sí:

Soy del barrio del Retiro,
soy aquel que no miro
con quien tengo que pelear.
.....
Soy del barrio e'Monserrat
donde retumba el acero.
.....
Hágase a un lao, se lo ruego,
que soy de la Tierra del Fuego.
.....
¡Yo soy carrero del Once,
de la tropa e'Laguenay!

Etcétera. El malevo compadrito, según Klappembach:

cruzó de innecesarias puñaladas
su pentagrama tenso.

No sólo el desenfreno sexual fue causa de la potencia y diversidad de posturas del baile. Algunas pueden proceder, como versificó Camino, de que en el tango se

puso el reflejo
de la embestida
y las cuerpeadas
del que la juega
con su puñal.

Los poetas han caracterizado al malevo y a su acción vengativa, glosando las letras de los tangos. Así, Olivari:

Vierte un malevo ruin saliva
por el colmillo...

y de otro dice:

La voz añora la vieja hazaña
de algún malevo que se perdió:
—cuarenta entradas, alias Araña,
por una hembra fue que mató—.
. . . . . .
Hay un revuelo de luces vagas,
brillo sinuoso de algún facón,
. . . . . .
y un filo muerde a un corazón.
. . . . . .
se arma la escena: filo que saja.
. . . . . .
Sobre el tinglado, triste, pringoso,
yace tirada la tal mujer.

Borges lleva esta clase de relatos a las más altas regiones de evocación poética y dignidad literaria en *Hombre de la esquina rosada*. Cobra su prosa, en este cuento, alucinantes relieves. Veinticinco años después el gran poeta nos entrega su poema "El Tango", donde en términos de poesía se traducen inquisiciones metafísicas sobre el tiempo y la eternidad de la fijación del mito tanguístico del malevo primitivo que lo forjó o acuñó y al que Borges pone nombres: Muraña, Iberra, el Ñato:

¿Dónde estarán aquellos que pasaron,
dejando a la epopeya un episodio,
una fábula al tiempo y que —sin odio,
lucro o pasión de amor— se acuchillaron?
. . . . . .
Un mitología de puñales
lentamente se anula en el olvido;
una canción de gesta se ha perdido
en sórdidas noticias policiales.
Hay otra brasa, otra candente rosa
de la ceniza que los guarda enteros;
ahí están los soberbios cuchilleros
y el peso de la daga silenciosa.

Aunque la daga hostil o esa otra daga,
el tiempo, los perdiera en el fango,
hoy, más allá del tiempo y de la aciaga
muerte, esos muertos viven en el tango.

. . . . . .

[...] El tango crea un turbio
pasado irreal que de algún modo es cierto,
un recuerdo imposible de haber muerto
peleando, en una esquina del suburbio.

Claro que de algún modo todo eso es cierto. Podemos blandir por encima de nuestras cabezas este libro para demostrarlo, ¡oh poeta!

El malevo en el teatro carece, a nuestro juicio, de un revezo representativo equivalente al de los poetas. No impresiona mucho, por ejemplo, lo que se cuenta en un desdichado sainete acerca de tres músicos que asesinaron al que no les pagó sus estipendios. (En aquella época se les abonaba cinco pesos y quinientos cuando el tango se adecenta y entra en las casas *bien*, según le cuenta un quidam a Aldao en París, en 1930. Hoy...)

Los analistas y sociólogos en este aspecto, evocan tiempos pasados que ellos no vivieron o no conocieron. Sólo queremos aducir el ejemplo del estilista don Álvaro Melián Lafinur que, en 1953, recuerda "ya en la región de la leyenda" a aquellos locales perdidos en el bosque de Palermo: *El Tambo*, el *Taranta*, el *Hansen*, donde los bailes terminaban de cuando en cuando a tiros y puñaladas o alguna vez con la muerte de un taita famoso. ("Allí fue donde lo mataron a Fulano, solían decir los rapsodas de esa epopeya tanguística", intercala nuestro escritor entre paréntesis.)

B) Compadres, compadrismos y tango. El compadre es el hombre pendenciero y soberbio, que hace alarde de su valentía y que llega a matar o herir sólo en alguna coyuntura, las más de las veces sin interés material; es, pues, un delincuente ocasional; podría agregarse que muchas veces los malevos fueron primeramente compadres que se desgracia-

ron. La relación tango-compadre la podemos establecer aproximadamente entre 1880 y 1910. El compadre, además, connota grosería y falta de esas buenas maneras presuntuosas que son pujo del compadrito, su sucesor.

El compadre, fijaba Ciro Bayo en el segundo lustro de este siglo, "es la depuración incorrecta de la sencillez rústica que, perdiendo todo su sabor original, se aproxima y entremezcla con el compadre de la ciudad, degeneración correcta del habitante culto y en esa zona que deslinda la civilización de la barbarie y la campaña de las urbes (término medio del estado social argentino) se desenvuelve la existencia bullanguera del tipo que quiere pasar por el gaucho y que, trasplantado a la escena poética, hace grotesco lo que es bello".

También para don Lucas Ayarragaray el compadre es la adulteración del gaucho para lo cual, eficazmente, colaboran boliche, mancebia y arrabales cosmopolitas de ciudades pequeñas y grandes para lo cual previamente se diluyó el gaucho en el gauchito semibárbaro y semiculto que lo sucedió. El compadre fue y seguía siendo, en 1928, para nuestro autor, exponente de cultura incipiente y crianza descuidada. El reto, la arremetida pasional, la provocación a pecho descubierto, del gaucho, trocóse, además y a menudo, en violencias dolosas y bellacas en el compadre; máxime si se desvanecía el límite que lo separaba de las clases palurdas y el mundo del hampa. "Así trasuntó el originario modelo campesino en el ser urbano degenerado, provisto de más debilidades que pujanzas, de más jactancia que coraje, más hosco y díscolo que zumbón, con más malicia que sorna, dicharachero, ensimismado, zahiriente, disimulado, esquivo en la acogida, soslayado en el mirar, cuellierguido, patitieso, contoneante en la marcha, con humos señoriles, modales de 'ravote, y con la coqueta presunción andaluza del pie que ostentaba, nítido, enguantado en el zapato, con alto tacón, de cabritilla y que, coronado a menudo con la media caña de la bota, asomaba debajo del pantalón".

Hernández Arregui no acepta la propuesta sucesión: "Es

el ser intersticial de las áreas de cultura en su zona más oscura de contacto —la urbana y la rural— cuando más, degenerativo; pero no un gaucho". Denuncia un desarraigo social en la caricatura de su personalidad. Del gaucho sólo tiene la apariencia de libertad y coraje. Pero ya es europeo en el vestir y en los objetivos concretos de su vida "y la mujer lo civiliza definitivamente, haciéndole rufián". Esta categoría era desconocida para el gaucho. Es, además, el delincuente virtual y no tiene significado fuera del que ocupa en la poesía culta, que se inspira en él. En definitiva, es el desecho de tradiciones muertas. "Desaparece el día en que aprende en el sindicato que la conciencia de su miseria es colectiva y no individual: el desarrollo de la clase obrera terminó con el compadre..."

En la transcripta referencia a la poesía culta se advierte una clara alusión a Borges. Es justicia decir que Borges distingue entre los compadres honrados y los delincuentes y que se refiere a ese tipo humano que otros (nosotros, inclusive) llamamos, más bien, compadritos —porque hay en esta nomenclatura una confusión que no puede desvanecerse actualmente ya que no se ha estudiado el punto con la precisión y el aporte de materiales que convenía—. Véase, sustentando lo dicho con esta cita de Borges: "Una cosa fueron los compadres de barrio —el cuarteador, obrero o carnicero— que apuntalaba esquinas por esas calles de Balvanera o de Monserrat, y otra los forajidos que matreriaban por el bajo de Palermo o hacia la Quema".

De las cosas del compadre decía Güiraldes:

Chambergos torcidos sobre muecas guasas.
Amor absorbente de tirano, celoso de su voluntad do-
[minadora.

Lopecito y Manuel Pinedo nos dan una imagen muy simpática del compadre histórico y lo contraponen al compadrito. Hay verdad en ese elogio, pero estimamos que las virtudes del compadre de 1820, 1840 y 1870 habían desaparecido hacia 1880 y 1890, como lo demuestran los últimos versos de Pinedo, que transcribe *Lopecito*, según puede verse

en la Antología. Además, a aquellos compadres no les alcanzó el tango y a éstos, sí.

El mismo Pinedo, en otra poesía, nos habla del destino que acecha al compadre, inclusive cuando es modesto y trabajador:

> Hombre de las orillas perdurable.
> Estaba en el principio y será último.
>
> . . . . . .
>
> Y mientras el coraje o la venganza
> prefieran al revólver tumultuoso
> el tácito puñal, estará el hombre.

C) Compadritos y tango. El compadrito, según Tobías Garzón, en su *Diccionario Argentino*, es el hombre del bajo pueblo, vano, engreído y fachendoso. Escribía en 1910 y aduce la autoridad del doctor Carlos A. Estrada, quien se expresa así sobre el compadrito: "Es a la ciudad lo que el gaucho al campo; representa al elemento netamente criollo en su primera evolución hacia la civilización; de aquí que en la transformación de la nacionalidad, que puede sintetizarse en la historia de las luchas de los hombres rurales contra los urbanos, el compadrito ha sido el brazo armado de éstos, como el gaucho de aquéllos". Mucho habría que hablar al respecto de esto, pero juzgamos que no es este libro el lugar adecuado.

Las compadradas —no alardes— son más propias del compadrito que del compadre mismo. En su *Teoría del argentino*, Arturo López Peña nos presenta agudamente el cuadro de sus caracteres contradictorios. Entre aquellas compadradas nos deprime, especialmente, el típico gesto de su provocación. El compadrito se interna en la ciudad y la ciudad en él, puliendo sus aristas y transformándolo. "Los signos de esta metamorfosis se advierten fácilmente. Con el ala del sombrero sobre los ojos, se entalla y acorta el saco, se abombilla el pantalón, la alpargata cede su lugar al zapato de afinada punta y taco militar, el pañuelo se hace pulcro y se atilda la melena, brillosa de grasa. El pavoneo, pesado y torcido, se aligera y requiebra; las manos al hablar se

sueltan y dibujan, como las de las bailarinas españolas, filigranas en el aire. El lenguaje modifica su vocabulario, se enriquece con palabras de los más diversos orígenes y se puebla de coloridas metáforas". Esta pintura da razón a Borges, cuando apunta, como observación, que el compadrito aspira a la finura.

El atuendo que nos pinta López Peña coincide con el que le atribuyen los contemporáneos. El doctor Estrada —hacia 1905—, escribe: "Usa siempre chambergo blando de castor para poder echar el ala delantera sobre los ojos. Fumador de tabaco negro, tiene la dentadura impregnada de nicotina y escupe por entre diente y colmillo, lanzando a la distancia salivazos que podrían servir de antisárnicos, con preferencia a muchos de importación; camina pavoneándose, como si tuviera desgoznadas las articulaciones de piernas y caderas y los anillos de la espina dorsal; y su mirada es provocadora y desdeñosa como la de un perdonavidas de oficio". Y Camino:

Después requintó el chambergo,
usó melena enrulada,
pantalones con trencilla
y botones de charol.

Y Casadevall, a través de las representaciones del teatro, lo describe así: "Chambergo *requintado*, clavel o pucho en la oreja, saco corto con hombreras, chaleco cruzado, pantalón abombillado y botines puntiagudos, de taco alto". Con respecto al armamento, don Lucas Ayarragaray nos da esta transformación del compadre que nosotros opinamos que corresponde al compadrito y al patotero: "Comenzó cargando daga en bolsillo abierto de propósito en el chaleco; luego pistola en el cinturón y en seguida revólver en lo posterior de la cintura del pantalón".

El compadrito aparece en muchas escenas de Fray Mocho y en alusiones crítico-lírico-psicológicas de poetas y sociólogos, escritas, muchas, después de la desaparición del tipo. En Uruguay, al que trata de imitar al compadrito ar-

gentino se le llama compadrón, según Montiel Ballesteros y Adolfo Berro García. Nosotros creemos que en nuestro país se llama hoy compadrón al compadrito de segunda clase o al compadrito venido a menos. El friso tango-compadrito lo vemos nosotros entre los años inmediatamente anteriores al Centenario y el 1918, con retoños más o menos esporádicos que incluso pueden llegar hasta nuestros días. Este compadrito último está algo rebajado en su gradación. Quizás —no lo aseguramos— corresponde al que vido *Ramón* en 1949: "Representa el momento en que el malevo se vuelve bueno, descansa en el sentimentalismo y se arrepiente".

D) Patoteros y tango. El patoterismo es el compadrismo colectivo. La patota es un conjunto de hombres jóvenes en expedición de jarana, de *farra*. Estos farristas, que individualmente pueden ser y muchas veces son personas correctas, al hallarse juntas se desatan y se desenfrenan, llegan fácilmente al insulto, a la violencia, a romper objetos, al ataque a las personas e incluso a herirlas y, en ocasiones, a matarlas. Las patotas pueden ser de niños bien, de muchachones de barrios y de *reos* suburbanos: cualquiera sea su extracción social su comportamiento es el mismo. La verdadera patota es la de los primeros.

Tulio Carella explica la formación de la patota de este modo: "Los jóvenes de familias acomodadas se sienten atraídos por el tango y la aventura que supone bailarlo en los lugares de origen. Los que van solos son provocados y abatidos por gente ducha en la pendencia. Buscan seguridad en el número y se organizan en grupos. Así nace la patota que irrumpe a tiro limpio en los bailongos. Podían hacerlo: al día siguiente los padres pudientes pagaban los destrozos".

Hernández Arregui califica de esta manera su acción: "El patotero, que sale de las clases acomodadas, no refleja una situación específicamente económica, pero sí la inferioridad cultural, disimulada en palacios y palabras francesas, que el dinero no anula". Pero el patotero alcoholizado y enardecido puede llegar, como hemos visto, al crimen.

Las patotas, en los buenos tiempos del cabaret, entran en

ellos con aullidos de alegría, y se entretienen en vejar a cotorrones, extranjeros e infelices, en ocasiones con sangrientos desenlaces. Véase, sobre esto, en la Antología, una escena de *Los dientes del perro*, de González Castillo y Weisbach. Del patotero criminal se hace un retrato adocenado en *La luz del cabaret*, de Traversa y Luque Lobos. Leopoldo Marechal en su *Adán Buenos Aires*, nos ofrece la divertida historia de un *taita* que narra una escena que tuvo con un *tirifilo* y su patota, en la cual ambos se asustan mutuamente con gritos y palabras y aunque el taita queda muy bien parado, de su propia descripción queda una duda sobre si las cosas le fueron a él tan bien como las cuenta...

Y así se va empalideciendo la figura del compadrito y del patotero. En 1945 Enrique Cadicamo lo sueña laborioso y filarmónico... Y Casadevall esboza una clasificación —y apena que no la acompañe con una calificación— de toda esta fauna: guapo de agallas, compadrito picaflor, patotero sentimental, pipiolo presuntuoso y *pesao* de barrio (degenerado en "malevito dolorido por la vergüenza de no ser canfinflero" (Borges)— pero no nos ofrece los límites de las distintas psicologías, como acabamos de lamentar. Nuestro sainete se ocupa de todos estos especímenes en obras que son reflejo del tema: *Facas, taitas y milongas*, de Salvador Riese; *El taita de Triunvirato*, de Traversa y Luque Lobos; *Patotero, rey del bailongo*, de Manuel Romero y otras muchas por el estilo de las citadas.

E) El espíritu reo. Malevos, compadres, compadritos, patoteros, están inspirados o insuflados por un mismo espíritu, el *espíritu reo*. Casadevall lo llama secamente el *espíritu que niega*: que rebaja para nivelar o sobrar; cátedra de cinismo y falsa indiferencia, espejo de flaquezas, derrotas, envidias y resentimientos; ocultamiento de timidez con exhibición de guapeza y conversión del frustramiento y del temor al ridículo mediante la orgullosa ostentación del fracaso para adelantarse a la cachada; "en fin, un curso completo de las mil y una maneras de batirse en retirada bajo el disfraz de la jactancia y de la picardía [....] y de salir del paso de las

angustias de la vida mediante la renuncia a los valores superiores", etc. Estimamos que informa también al espíritu reo alguna nota humorística libre en la *cachada* y en el acierto expresivo pintoresco y, a veces, hondo, como en este verso de *Discepolín* en que le enrostra al tango sin mucho agravio o pesar, lo que éste le ha hecho:

> Por vos, shusheta, cana, reo y mishiadura,
> se hicieron voces, al nacer con tu destino..

III. VOLICIÓN Y TANGO

A) Voluntad y carácter. Flaquezas de la raza y las de una inmigración que, en bastantes casos, no logró una mejoría sustancial de vida y se desanimó, causaron lesión en la fuerza de voluntad colectiva formada por la suma de individualidades que claudicaron en alguno de los aspectos de la vida moral. Las derrotas de los padres fueron sentidas de un modo muy especial por los hijos jóvenes en la edad de los sueños y, según los caracteres, produjeron ya envidias pasajeras, ya pertinaces resentimientos y una particular manera de escapismo: volcar la rebosante fuerza de la edad en amargadas insolencias, en reacciones jactanciosas y en la búsqueda enloquecida del placer o del dinero que lo puede proporcionar, por cualquier método.

Un escritor que dedicará su pluma a componer letras de tango, don Enrique Santos Discépolo, dará forma a esta corriente de dejadez ética, de renunciamientos, de falsas valorizaciones de lo sensual y los bienes materiales. En los tangos de este discípulo de Pirrón, Epicuro o Lucrecio se difunden y popularizan conceptos que han inmovilizado los impulsos morales de mucha gente, convirtiendo sus versos en apotegmas de una mendaz sabiduría popular:

> Verás que todo es mentira,
> verás que nada es amor.
> .....
> Billetes, siempre billetes;

lo demás son firuletes:
ésa es la pura verdad.

Domingo F. Casadevall y otros críticos de Discépolo juzgaron severamente la filosofía oportunista del poeta. Aquél estima que su famosísimo tango *Que le va'chaché* lleva a la cúspide la cínica estimativa del bajo Buenos Aires, *cantada por la ciudad entera*, tanto y tan vivamente sintió ésta sus corrosivos versos:

Lo que hace falta es empacar mucha moneda;
vender el alma; rifar el corazón;
tirar la poca decencia que te queda...
.....
plata, plata y plata y plata otra vez
.....
la panza es reina; el dinero, Dios...
que la razón la tiene el de más guita
que la honradez la venden al contado
y la moral la dan por moneditas
que no hay ninguna verdad que se resista
frente a dos pesos moneda nacional.
.....
¿Que va'a chaché? Si hoy ya murió el criterio
¡y vale Jesús lo mismo que el ladrón!

En *Tormenta*, Discépolo alcanza notas de amargo pesimismo pero deja el resquicio por donde pasa una luz de esperanza:

Aullando entre relámpagos,
...perdido en la tormenta
de mi noche interminable, Dios,
busco tu nombre...
No quiero que tu rayo
me enceguezca entre el horror,
porque preciso luz
para seguir...

Un doble aspecto debemos tocar ahora: la abulia, la falta de ganas de trabajar, por una parte, y su justificación

por la vía del arte, especialmente de la música o el canto, por la otra. Es cierto y evidente que una falange de jóvenes estimó que podría vivir muy bien siguiendo ese camino. Los autores de obras de imaginación ejemplarizaron con los casos de fracaso, imaginados en sus obras. Ejemplos de nuestra antología: los personajes de *El pardo Flores*, de Alberto P. Cortazzo o de *El veneno del tango*, de Valentín de Pedro.

Las mujeres jóvenes y agraciadas, de humilde condición, sirvientas, planchadoras, costureras, las primeras obreras industriales, pensaron huir de sus pesadas labores y de su triste miseria ya haciéndose cancionistas cuando había voz y alguna cultura musical, ya convirtiéndose en bailarinas de cabaret, como ocurre en *Otra cosa es con guitarra*, de Mones Ruiz y De Bassi y tantos otros sainetes de este tipo.

Nace, al comienzo del tango, en nuestro país, el oficio de rufián; de él y de sus especialidades o ramas próximas vivirán muchos delincuentes. Así lo verá el lector en numerosas alusiones de la Antología. Aquí recordamos únicamente unas estrofas de Juan Carlos Lamadrid:

> ¡Pobre mina que zapa en la función de ratas
> para este fioca de pañuelos pardos,
> que nunca ha de jugarse en jotraba de hombres!

Ellos y ellas se engañan mutuamente de continuo. La traición moral se agazapa en todas partes. Hay, como dice el verso de Nicolás Olivari,

> un oscuro recelo de traición.

Precisamente su poema *El tango* no es otra cosa que un desarrollo lírico-dramático del oscuro tema. Vacarezza, en uno de sus más famosas piezas *(Tu cuna fue un conventillo)* dice que el tango es eco de

> los chivatazos del reo
> que jura venganza eterna
> cuando la paica *topián*...

Pero el tango es, al mismo tiempo, denuncia de un

desprecio batidor que en aflojada innoble
enloda a ese linaje que obliga a ser derecho,

como canta Horacio R. Klappenbach en sus versos.

Ya citamos la idea de Carlos Vega que el mundo entero baila hacia adelante y en contra de las reglas de la galantería por un recelo porteño, por un temor a la traición de otros varones.

El ambiente y la atmósfera del hampa han sido re-creados muchas veces por escritores argentinos. Del tango ha dicho castiza (o clásicamente) Olivari:

El hampa gira dentro su entraña.

Igual cosa ocurre con las menciones de la vida carcelaria que conocieron tantos militantes del primer tanguismo. Así, Carlos de la Púa, exige para los varones de la danza

haber hecho un jotraba de ganzúa
y tener la sensación de la cafúa.

Vacarezza en su citado sainete sigue mostrando otra faz del tango:

Son los besos de la madre
cuando al hijo se lo llevan
encanao y la alegría
de aquél que pega la vuelta
después de una cana lunga...

Roberto Arlt, que no tenía nada de sentimental, califica al tango de *carcelario* en *Los siete locos*: "Surgía plañidero de las cajas y entonces los miserables acompasaban inconscientemente sus rencores y sus desdichas". Y piensa en "el horrible sufrimiento de la cárcel que pincha el corazón cuando se piensa en los amigos que están fuera escolazándose hasta la vida". Y en *Aguafuertes porteñas* cita *Mala junta*, el tango de De Caro, "donde todavía persiste el olor de fiera y de tumulto bronco de la *leonera*": "Empieza con estas únicas palabras que recuerdo: *Por tus malas juntas te per-*

diste. Facinerosa realidad de la mala junta. Perdición auténtica. *Por tus malas juntas,* ¡cuántos en la cárcel!".

B) Vicios y virtudes. Ligados al tango hay varios vicios, propios del ambiente en que se movieron sus personajes y sus frecuentadores. En *Nobleza de arrabal,* de Juan A. Caruso, sainete sin ningún valor teatral ni literario que subió a las tablas y se mantuvo algún tiempo en cartel en 1919, el autor pone en boca de un actor, un discurso sin mayor sindéresis, pero en el que se denuncia concretamente que el tango ha regresado de Europa "aristocratizado, modernizado, civilizado", con el éter, la cocaína y la morfina de que abusaban

los apuestos bailarines,
las eróticas rameras,

que

tentadoras con sus trajes
a la moda *negligé,*
enlazadas por el talle,
balanceando las caderas,
voluptuosas, van bailando
por el amplio cabaret.

(Pedimos perdón por los "versos" que anteceden, pero la cita era necesaria, hasta para demostrar el estado de postración a que había llegado nuestro teatro popular.)

El tango es absolutamente inocente, en sí y por sí mismo, de estos males. Báilese lo que se baile —y aunque no existiera el tango— el consumo de alcaloides en ciertos centros de diversión es independiente de los ritmos que allí se acompasan o suceden. La miserias y los vicios, como grito de dolor humano, están en todas las canciones del mundo y por fuerza han de hallarse presentes, brutalmente a las veces, en un canto nacido y ahincado en la angustia del vivir sórdido, como ocurre con el tango originario.

En un género tan proclive a la sensiblería como el sainete de asunto tanguístico, el tema de la regeneración moral posee una moraleja gruesa que asoma en muchas de sus insípidas fábulas. Generalmente su sana intención queda frus-

trada o sin fuerza por la falta de potencia poética, literaria y teatral para ofrecerla con vitalidad y necesidad moral y artística. Como interesante muestra de las excepciones que existen a la regla que acabamos de especificar ofrecemos, en la Antología, un par de textos de dos dignos dramaturgos: Enrique García Velloso (*Armenonville*, 1929) y Valentín de Pedro (*El veneno del tango*, 1927).

Al tango se le inculpan muchas flaquezas, quizás más de las que verdaderamente se le pueden imputar y que, como hemos examinado en este repaso, son muchísimas. No hay duda que muchos de sus protagonistas —músicos, poetas, cantores, bailarines, empresarios, hetairas— lo han sentido, como se dice vulgarmente, en el alma. En una interesante pieza —*Canciones populares*, 1920— de don Carlos Schaeffer Galo, escritor culto y autor de buena técnica teatral, Ivonne dice: "*¡Le tango! ¡Oh, le tangó!*... Así he rodado... así he caído... Es mal amigo *le tangó*... Todo lo he olvidado... todo... madre, familia, hogar... Todo. Y, entre tanto, yo soy la preferida de muchos sin pertenecer a ninguno... El oficio de amar ha matado al amor. En fin, yo no podría vivir sin el cabaret... sin la música... sin el champagne... sin la noche larga de la locura. *(Pausa.) ¡Le tangó, le tangó!* Él me da la vida, matándome poco a poco... Maldita sea!... Y... sin embargo, no puedo..., no puedo dejarlo". En la misma obra se nos muestra, matizadamente, como Corina que es feliz en su taller, sin saber por qué, arruinará su vida y marchará, conscientemente, hacia el mal y la catástrofe, exclamando

¡Que quiero vivir mi sueño!

A lo que comenta otro personaje:

Este mundo es un fandango
y esta historia es repetida:
no hay mina qu'esté metida
que no le eche la culpa al tango
de que le arruinará la vida.

IV. MORALIDAD DEL TANGO ACTUAL

La moral del tango mejora con el refinamiento social que se intensifica desde 1934. Además, el tango se asexualiza en los últimos treinta años. Existe, además, un largo proceso de dignificación que se inició por entonces, con la desaparición de recintos de pecado —lenocinios, cabarets tabernarios, mancebías clandestinas—, con el progreso educacional y cultural de la ciudad y con la elevación del nivel de vida del proletariado. Con toda razón escribe el escritor uruguayo doctor Daniel Vidart: "El tango y su mundo no son ya reductos tabuados, propicios para el recuerdo pecaminoso o la sonrisa irónica. Son hechos pertenecientes a una realidad que ha desaparecido". Antes había asentado: "Se encienden polémicas que siempre dejan un saldo constructivo; se racionalizan los viejos tópicos sentimentales, y, entreverada con todo esto, la mitología del lunfardo y de los clinudos taitas orilleros sale a relucir nuevamente, interpretada de otro modo o estudiada con plenitud cognoscitiva y empeño ántroposocial". Para pulsar y medir este enaltecimiento relativo de nuestra danza basta con compararlo con el camino a la inversa que ha seguido la novela de ambiente porteño escrita entre 1945 y 1961. Un realismo trasnochado, a veces disimulado con neorealismo mágico o a la italiana, con psicoanálisis, con automatismo psíquico, con superrealismo, escuelas todas que nacieron y murieron en Europa hace cuatro o cinco décadas, nos ofrece pornografía y malas palabras a todo pasto. La neonovela católica a lo Dalmiro Sáenz y compañía se halla hoy en los mismos ambientes, estilo y asuntos que el tango de 1895...

§ 2. *Estética*

I. ARTE Y TANGO

Muchos aspectos estéticos del tango no han sido considerados por nuestros escritores o lo han hecho en términos muy generales y poco específicos. Ello se explica porque en el compuesto tango entran la música, la danza y el canto, artes bellas que pertenecen al fondo de la calología universal y sobre las cuales no caben mayores explanaciones pues sobre ellas está todo —o casi todo— dicho y sobreentendido por excesivamente visto y estudiado. Estéticamente el tango vale por su autenticidad, como expresión de arte popular. Y por su técnica artística. Esta es la razón por la cual Gómez Carrillo, cuando visita Buenos Aires en 1914 no tenía porque haber esperado hallarse con un tango bruto, al natural. Se sorprende de verlo personificar el estudio, el dominio de sí mismo, la aplicación sabia y el artificio refinado. "No hay, en él —escribe— ni una nota, ni un ritmo, ni un paso, ni un gesto, ni una actitud, que sean naturales, que sean francos; [....] ya la sola indicación de que, según la frase técnica, se trata de una *danza a contrapelo*, indica su carácter afectado y docto". Se olvida Gómez Carrillo que el tango es herencia de la cultura europea —española, italiana— cultura compleja y "docta" multisecularmente. Sin duda no había arribado a Tomboctú a examinar melodías de un pueblo "natural"... Al contrario, nos da un testimonio de la realidad estética y poética que subyace en el tango, muy superior, en este sentido, por su elaboración artística y su complejidad intelectual, a muchas creaciones folklóricas de espontáneo nacimiento popular.

El tango es color, color musical y tono natural, con luces y con noche, con tintas, con irisaciones que nacen de la danza, de los versos, del canto, de los varones y mujeres que lo bailan o lo sienten como espectadores. Creemos que Manuel Gálvez, más que ningún otro escritor argentino, ha captado esta noche cromática. Pensamos que ésa es la razón

por la que traduce, tan bellamente, sus impresiones sobre el tango, con palabras especialmente referidas a colores. También por motivos similares es muy comprensible que se creara en París un color-tango, de subido tono naranja. Nosotros, sin embargo, vemos al tango mezcla de negro y rojo. Waldo Frank ve al tango-danza como rigurosamente escultórico, dinámicamente estatuario. Carlos Vega lo admira como la creación más original de los últimos siglos en materia de danza.

II. LITERATURA Y TANGO

Examinaremos rápidamente este tema en el concepto de los propios escritores argentinos ya que en el nuestro y con respecto a ellos, es decir, a su entendimiento del tango, lo verificamos circunstanciadamente en el segundo capítulo de este estudio. Y lo realizaremos ahora, en aquel sentido, a la ligera, simplemente por la pobreza de los materiales que han podido ser acarreados para su cotejo y estudio. Dividiremos éste en dos apartados: el que corresponde a los poetas —particularmente— y el que se refiere al teatro.

A) Los escritores y el tango. Es una verdad incuestionable que el tango ha interesado siempre a los escritores argentinos y que, en cierto modo, es piedra de toque de la argentinidad de ellos. Ésta es una reflexión que nace de un modo espontáneo en quien piensa temáticamente en los problemas de la literatura nacional, pero está manifestada textualmente por Tulio Carella y Eduardo S. Castilla. El segundo dice, además, que las cuestiones que el tango suscita son problemas para intelectuales, aunque el pueblo, no como abstracción sino como ente vivo, más artista y más filósofo que lo que sospecha la generalidad, sea parte principalísima en la creación y en el veredicto sobre esta creación. Antes había escrito: "El pueblo se va quedando con las excelencias, con esas esencias sutiles que van satisfaciendo su hambre de imponderables y enriqueciendo su espíritu". Pero el pueblo no crea en masa sino por individuos —flores o frutos del árbol *pueblo*—. Desdichadamente los poetas no

han sido llamados a componer las letras de los tangos, salvo la minoría de casos ya señaladas.

Acerca de esto conviene agregar lo que escribe Ferrer: "Toda la buena literatura que el tango ha producido en cuarenta años da para meditar hasta donde no será, ella, auténtica poesía popular, nuestra única poesía ciudadana. Considerando, claro está, que las letras de tango sean poesía". Las letras no lo serán mucho, pero la conjunción música-danza-letra-canto —esto es, el tango sin aditamientos— sí es poesía, como veremos luego.

Los grandes literatos del tango originario han sido Almafuerte y Carriego. Del primero dice Carella que esa paternidad nace de su híspida palabrería y de su tono metafísico, con los que marca el deslinde entre la payada clásica y el tango. Y agrega: "La prepotencia de Almafuerte, que osa enfrentar a Dios, implica ya la prepotencia del compadre que imagina al mundo hecho para que él cante y baile tangos". Pero los temas del tango nacen más bien de la poética de Carriego: las heroínas que mueren de tisis, las que dan el mal paso, las alusiones a guapos y compadres, las tiernas y trágicas escenas de barrio humilde, el gringo "musicante"... Carella también ha escindido la participación de los literatos en el tango en dos sectores: el de los que disfrutan del color local (Güiraldes, Silva Valdés, Borges, Pinedo, Etchebarne) y los que se sumergen en el tango (Olivari, los González Tuñón, Blomberg, Carlos de la Púa, Portogalo).

B) Teatro y tango. Ambas formas de arte estuvieron ligadas desde un principio. Ferrer anota que por estar construidos con elementos formales perfectamente accesibles por el vulgo: "La terminología que se emplea, la sintaxis que se gasta, los giros, los modismos, los entendidos valores que entran en la elaboración de un sainete o de una letra de tango, son los mismos que se manejan en la conversación de todos los días. Finalmente hay que aludir al poderoso espíritu de síntesis de ambas formas de expresión: a la economía de medios se suma la economía en el tratamiento de los temas, ofrecidos sin ambages, directamente". Observa también que

mientras el tango, con sus pronunciados picos de auges y crisis ha conservado una línea de inconmovible permanencia, en el teatro popular no ocurre la misma cosa. Asimismo verifica la curiosa observación de que uno y otro conservan paralelas trayectorias de gestación, nacimiento y desarrollo hasta 1925 y, alrededor de 1920, sus respectivos y más resonantes éxitos. "Después de este mancomunado episodio —agrega Ferrer— los empresarios teatrales concluyeron por liquidar la gallina de los huevos de oro, convirtiendo sus mejores éxitos en rutinarias fórmulas que cansaron, finalmente, a sus gruesos auditorios. Malbarataron en poco tiempo toda la espontánea calidad artística que en sus principios ofreció la flamante combinación. El teatro nacional no logró recuperarse del golpe. En cambio, la industrialización del tango no logró agotar sus reservas. Es así que, a partir de 1930, sus derroteros se separaron definitivamente".

El mismo escritor prosigue analizando las letras de tango que son verdaderos resúmenes de sainetes íntegros, aunque el tango le parece ser mucho más sensible, si bien tal vez es menos profundo para registrar el intrascendente hecho cotidiano. "El testimonio de su permanencia, de su coherente desarollo, de su protagónico papel en la vida de nuestras ciudades, parece ser sobrado argumento para pensar que es al tango al que hay que conferir la prevalencia entre nuestras artes populares y a la que el teatro no puede aspirar." Nosotros pensamos que en este aspecto de las relaciones del teatro y el tango ha sido muy importante elemento de cansancio y destrucción la falta de garra en el oficio teatral, la ausencia de captaciones verdaderamente psicológicas, la disminuida calidad literaria de los sainetes y, sobre todo, la carencia casi total de poesía en el género, por falta de poetas dramáticos verdaderos al servicio de aquella simbiosis, salvo las excepciones: Enrique García Velloso, José Antonio Saldías, Valentín de Pedro y Edmundo Guibourg y algunos momentos inspirados de Alberto Vacarezza. Todos éstos, incluso el primero, rozaron esporádica o parcialmente el tema del tango profundo, en sus obras tanguísticas.

Puede verse en Carlos Vega, con cierta amplitud y desde el punto de vista coreográfico, la incidencia del tango en la formación del teatro argentino moderno. Desde otra mira ha contemplado Casadevall esta influencia del tango en su obra *El tema de la mala vida en el teatro nacional*. Las circunstancias y la documentación acumulada en dicho libro apoyan la conclusión de Castilla —mucho más pesimista con respecto al tango que la de Ferrer, como lo es, en general, la del filósofo que contempla en perspectiva, que la del profesional que mira las cosas desde su escritorio— y que aquél formula así: "Mientras tanto, el tango se quedó en lo de antes, en la ciudad del sainete. Como cuando era una necesidad de defensa, un arma preciosa ante la presencia del sainete vivo de la calle". La verdad —no obstante— es que ese sainete y el otro —el de las tablas— han desaparecido, pero el tango subsiste y se debate en su largo combate que es la prueba de su vigor ya que todo vivir es lucha, aunque hay quienes viven ya muriendo. Pero no sabemos que ése sea el caso del tango, aún cuando lo sospecháramos. Arcano es éste, que sólo lo dilucidará el futuro. En cambio, el convivio teatro-tango ha muerto. Y aquí la resurrección se hace más difícil.

§ 3. *Psicología*

I. LA RELACIÓN CUERPO - ALMA EN EL TANGO

El tango entra en la sangre de sus amadores como un virus filtrante que altera la vida del que lo padece. Silva Valdés lo proclama en sus versos. Es, la del tango,

> música primitiva pero civilizada,
> que calienta la sangre y emborracha a las gentes...
> . . . . . .
> pegajosa como la miel...
> . . . . . .

Para Gálvez es

el aspirar de un perfume
turbadoramente delicioso.

Deja la mirada

cargada de blandura y ternuras

y su oscura esencia penetra en el alma y la marea.

Last Reason lo ve como la voz y el grito de la gente que no sabe reír. La llorona melodía se hace dueña del alma y de todos y se mete hasta el fondo allí donde las pibas guardan su corazoncito. Los ojos de ambos bailarines vagan por culpa del tango, en el mundo sombrío del éxtasis sensual.

Waldo Frank siente cómo su música se trenza, monótona, palpitante y deliciosa, como el fuego del sexo.

Berta de Tabbusch piensa que el tango no viene de afuera, de la música, del ritmo, de la conducción del varón, sino de adentro, de la propia alma.

Para *Juan Guijarro*, en cambio, el tango se hinca primero en el pecho y luego llega al alma. Es como

un alcaloide que se aspira, hecho música,
por todos nuestros poros, con todas nuestras ansias.

Todo el cuerpo responde al tango, armónicamente:

ya no hay un solo pecho
que no te haga rezongo dentro del corazón,
ni hay una sola boca que no te haga silbido,
ni una sola garganta que no te haga canción.

Para Carella el tango es un baile de carácter *introvertido* si se lo compara con la extroversión de una jota o de una tarantela. Éstas, excitan, expanden el corazón. El tango exige recogimiento. Y en ese sentido, agregamos nosotros, es representativo del carácter medio nacional, más tranquilo, reservado y callado que el español o el italiano. Talamón llama a esta condición, tanto de la danza como de la canción, *subjetiva*. Compáralas con el jazz por su movimiento

exterior y dinámico —lleva en éste, el compás con los pies. El tango, en cambio, es más interior y emocional.

Last Reason siente que su música es rica en emociones hondas, que salen del *habitat* contradictorio del tango: arrabal pobre y cabaret lujoso con sus esplendores malsanos que alumbran el alma atormentada de las mujeres que se dieron a la vida. Esa emoción sencilla y sincera en la letra mitiga la música afrodisíaca. Y en el baile esa emoción se agarra firmemente a las carnes y las muerde sin soltarlas.

II. EL DOLOR EN EL TANGO

El tango es como el aroma del dolor urbano —suma intensa y constante de dolores—. Nosotros trataremos de demostrarlo a través de sus dos luces, la tristeza y la melancolía, tal como las ha captado la literatura nacional. Veremos, inmediatamente después, las notas de alegría que, no obstante, el tango contradictorio ha recogido también.

Last Reason admira, en la música del pueblo, exhalado el lento quejido de las bocas que no saben gemir pero que, al sentir las notas de aquéllas, les brota sus sufrimientos, profundos, amargos: "Y así, agrega, la voz del fuelle se quiebra a veces en gritos de dolor y en alaridos de desesperanza". Un tango, dice Ramón Gómez de la Serna, es una corona para un manicomio de dolores, y, mientras que las otras músicas se han hecho para cerrar heridas, el tango "toca y canta para que se abran, para que sigan abiertas, para recordarlas, para meter el dedo en ellas y abrirlas al sesgo".

A) Tristeza. Triste ve al tango Ricardo Güiraldes:

Tango, severo y triste.

Piénsese que él lo ve así en 1911. El tango es entonces neotérico; la observación de Güiraldes es prístina y muy valedera si se tiene en cuenta su juventud, sus viajes, su conocimiento de la vida. Después es Gálvez quien nota que

El bandoneón en el tango
su honda tristeza gotea.

Y Olivari:

Música oscura muestra la incierta
acre tristeza que va a danzar.

Last Reason razona que ese sentimiento le nace de cantar la tristeza de la vida milonguera. Y tristes son los sueños del bacán, como triste es el alma de la gran urbe inundada de tango. Hasta el amor es triste en nuestra ciudad sedienta de placeres.

Borges distingue los antiguos tangos felices y criollos, de los otros nuevos, fruto de rezongonas quejumbres itálicas. De Juan de Dios Filiberto insinúa que es un acordeón que anda entristeciendo el Riachuelo...

Un hombre del interior, Pablo Rojas Paz, lo ve como ciudadano, al tango, y triste; y triste lo ve un esencial porteño, Raúl Scalabrini Ortiz o un argentino de la esencialidad, Ezequiel Martínez Estrada. En realidad, todos los escritores lo contemplan así: triste; son ellos: Berta Tabbusch, Larraguc, Abelardo Arias, Castilla, Klappenbach, etc.

Para *Ramón* el tango subraya la tristeza de la vida, de la vida de todos... Y Hernández Arregui profundiza en ese sentido y explica: "El porteño que vive en los tangos es triste porque el país no controla su destino". En el período de la juventud del tango, en el de su italianización, el mismo autor postila que el vivir entre extranjeros que no hablan o hablan poco, abismados en sus propios problemas, crea una atmósfera poco propicia a la alegría.

Hernández Arregui cree que, hacia 1930, el tango acentúa su tristeza. En ese momento Discépolo escribió su *Yira-Yira*. Sin duda hay, con Discépolo en esos años, un pozo en la tristeza porteña, de la que el tango es importante ingrediente. Nosotros estimamos que el tango triste va de 1905 a 1933 hasta el final, en la Argentina, de la crisis universal de 1929 y que es la miseria y el hambre la causa de su

tristeza y también la de los porteños que no se interesaban por el tango...

Terminaremos con una observación y comparación con lo foráneo a cargo de José Luis Muñoz Azpiri. En su romería italiana, escucha *La cumparsita*, tocada por un mendigo cubierto de harapos, debajo de uno de los puentes de la Frezzería y sus sones chocan con los toques del reloj del Campanil, que dobla en la media noche por "las miserias sin fin" y por "Aquel que no tardará en morir". El escritor argentino se sobrecoge, pero enseguida piensa que la tristeza asume idéntica intensidad entre los palacios góticos y las tapias arrabaleras: quizás menos junto a las últimas...

B) Alegría. Las notas alegres sobre el fondo constante de tristeza se dan por contraste o por hacer resaltar la última, o por escapismo. En *Los dientes del perro* de González Castillo advertimos unas escenas muy sugerentes al respecto. El Patotero 1º, temulento, se siente conmovido por las notas de un tango. Dice: *¡Ah, tango, tango! La siento en el alma a esta música tan nuestra.* Y llora y se explaya: *¡Pucha! ¡Cómo estoy de triste!* Y sin transición, tira una bolita de pan a un viejo que pasa bailando y sus compañeros lo imitan hasta, aumentando el calibre de los proyectiles, producir un escándalo de proporciones, con gran algazara. A nosotros nos parece, la transcripta, una observación formidable. Esa mutación de la tristeza, recién definida y recién comunicada, a la alegría alborozada, pero brutal, de la cachada, pertenece a los misterios psicológicos del porteño. Last Reason advierte en el tango la alegría que ruge y se dilata en carcajadas que huelen a alcohol. Agrega que se fabricó el tango para dar alegría a la milonga mientras su voz se puso ronca cantando tristezas...

Ya hemos dicho que Borges, escribiendo en 1928, ve feliz, callejero y fiestero al tango de veinte años antes. Abelardo Arias cuenta como no es posible manifestar alegría cuando están tocando *La cumparsita*. Portogalo, en *Dibujo en la vereda*, nos da una versión entre plácida y alegre de los antiguos tangos, aunque al final, afloja la alacridad ex-

plicando que el pueblo baila y silba cuando es mucha la carga de la aflicción.

También hemos dicho que hay alegría en las letras de los tangos humorísticos. Nos gustaría demostrarlo poniendo las manos en las letras de muchos tangos hermosos de este carácter, pero nos lo tiene prohibido el límite mismo que nos hemos impuesto de atenernos solamente a lo que ofrece el campo de la literatura nacional y no el tango mismo. Sólo hemos encontrado un escritor que se ocupa de este asunto. Es Octavio Ramírez, que estudia a Enrique Delfino como representante de dicho género, el tango humorístico, "ese tango cómico, festivo, puramente gracioso, que ha abandonado el sentimiento por la travesura, el de Enrique Delfino. Ejemplo característico, no superado en su género: *Haragán*".

C) Melancolía. El contraste del fondo y de la atmósfera tristes con las ráfagas de alegría, hacen melancólico el último juicio que tienen las gentes del tango.

Last Reason percibe en los bandoneones los instrumentos necesarios para cantar las horas negras de melancolía que son el fondo oscuro del vivir cejijunto y dolorido.

Martínez Estrada radiografía la melancolía y la distingue proveniente de la repetición, sin destino, del baile y del contraste que resulta de ver dos cuerpos, organizados para los movimientos libres, sometidos a la fatídica marcha mecánica de un animal mayor como es el buey.

Klappenbach metaforiza

su nostalgia compadre de potrero.

Este poeta siente a

su pasión un tanto melancólica
—pero viril, como un justo silencio—.

Puede pensarse que esta melancolía nace, pues, en realidad de la lata tristeza del tango.

D) El tema de la muerte, en el tango. Estimamos que el final de la vida como postrimería inmediata del hombre ha sido poco considerada por nuestros escritores,

que no han analizado suficientemente esta temática de las letras de tango, no demasiado numerosas para esto, pero en las que si no hay pensamientos profundos o expresados con hondura, existen multiplicadas sugestiones y meditaciones vulgares sobre la muerte. Pero nuestros literatos, en realidad, no han prestado la atención que se merecía asunto tan altamente labrado en la poesía popular universal. Güiraldes llama al tango *baile de amor y de muerte*; Valentín Fernando al lugar del baile lo considera "velorio lúgubre donde se espanta la muerte".

III. LA PASIÓN DEL AMOR EN EL TANGO

El baile ofrecía para Marcelo del Mazo un ritmo de pasión y de bravura. Casi medio siglo después Klappenbach en el momento de adjetivar a la pasión, la siente, lo hemos visto, "un tanto" melancólica... Ha perdido, por lo tanto, ardor y brío. Por eso Villaroel, partiendo de que el tango es música pasional desde sus propios albores, exige a quienes lo bailan hoy, una pasión acorde. Pero este erotismo musical actual no es lascivia, sino temperamento sensual en floración. En realidad los letristas han hecho resaltar siempre ese acento pasional, mezclando lo dramático a lo ardoroso.

Nuestros escritores separan las características pasionales del varón y de la varona tanguísticos.

A) La pasión del varón. Martínez Estrada encuentra en la primitiva pasión del tango un carácter más hombruno y *muscular* que el de ahora.

También, según Portogalo,

> en los charcos de la hombría
> su autoridad proclamaba
> cuando en un patio alardeaba,
> repentino, en voz de dueño.
>
> . . . . . .
>
> ¡Ah!... Y viera como aplomado
> y acunado en intenciones,

se floreaba entre varones
con arrestos, bien templado.

Y Lamadrid lo define como

Una pasión de sangre sumergida,
de arrabales, ajenjos y cuchillos.
. . . . . .
Así era tango y sangre,
tu pasión de cantar.

El mismo poeta elogia las condiciones de varón de Carlos Gardel en *Hombre sumado*: su fama "toda de hombre"; su floreo, "floreo varón de los porteños" y su voz, nacida para cantar

al hombre solo y vertical del tango.

Klappenbach justifica la efusión sentimental del varón:

Un cariño machazo que no se avergüenza
de lagrimar...

No podemos dejar de mencionar que Loncán, Borges y otros muchos poetas nos hablan de la pasión argentina de la amistad varonil o aluden a ella.

B) La pasión de la mujer. De la pasión femenina en el tango nos han hablado continuamente los poetas y los dramaturgos anteriores al año 1930. Quizás —lo decimos sin ironía— la pasión femenina del tango se halla representada en Milonguita, que los poetas sensibleros elevaron al altar de la cursilería y la convirtieron en Santa Milonguita.

Federico Quintana compara al tango con los bailes españoles. En su cotejo establece: "La mujer criolla aparece totalmente sometida a su dueño, mientras que la andaluza es más independiente y voluble: se permite sonrisas y coqueterías que no toleraría el malevo a su amiga; además, la danza andaluza se caracteriza porque en ella la mujer ocupa el primer plano; ella es la que manda, la que impone su sello".

En cambio, en el tango argentino, escapan ellas conti-

nuamente del lado de sus hombres, pero es sólo para cambiar de dueño.

Acaso por eso Ramón Gómez de la Serna dice que el tango es un abismo para sus mujeres.

En una página de Julio Cortázar hay un par de vislumbres que conviene tener en cuenta: nos recuerda que en los cabarets y salones, para atraer el mayor número de mujeres, ellas pagan cinco veces menos que los hombres. La otra es una observación muy exacta: nos habla de ese aire ausente de las milongueras cuando trabajan o se divierten. Gómez Bas afirma que las mujeres no *responden* a los "pataduras", esto es, a los que no saben bailar y facilita la finalidad amorosa cierta energía de movimientos en los que saben bailar bien.

Vega lo explicó emparejando los altos intereses de la especie, como hemos visto, con los altos intereses de la danza. Pero Martínez Estrada, más sincero, más espiritual, nos dice que el tango es la humillación de la mujer. Olivari había pensado que la pereza del bandoneón —que es lo mismo que decir del tango— "es la pereza de la hembra lasciva".

El tango de nuestros días, más pulcro, más fino socialmente, al perder su originaria atadura a la libidine prostibularia y al ser bailado en casas de familia honestas, puede ser vehículo de amores puros, sin atentar contra la moral ni contra los altos intereses esgrimidos por el musicógrafo citado. Gálvez versifica sin segundas intenciones una realidad poemática, fuertemente erótica sin embargo, pero perfectamente lícita desde el punto de vista ético:

Y después, la mirada,
cargada de honduras y ternuras,
que va pesadamente a mezclarse
con otra igual que la busca.
En tanto la orquesta
huele a una oscura esencia
que penetra en el alma y que marca.

Quizás también nosotros caigamos ahora en cursilería, pero queremos apuntar lo dicho pensando en el tango limpio —generalmente— de los últimos treinta años. ¡Cuántos amores bendecidos por Dios y por los hombres —millares, probablemente— habrán nacido a los acordes de un tango! (Una vez más los altos intereses de nuestra danza han estado sirviendo a los altos intereses de la especie.)

IV. SENTIMIENTOS Y SENSIBLERÍA EN EL TANGO

Imposible registrar en apurado examen todas las alusiones de nuestros escritores sobre sentimiento y tango. Los que se mencionan en seguida van a manera de ejemplos: ya se habrá advertido, al margen de esto, que el tango ha sido proclive a muchas sensiblerías y nosotros ya lo hemos hecho notar. Algún escritor, al hablar de la canción afirma que ella —¡precisamente ella!— lo ha redimido, al tango, de sus nefandos orígenes. En todo caso eso sería verdad para las letras de los últimos veinte años. Pero la afectación más atroz no está en los falsos juicios sentimentales de los literatos, sino en las mismas letras de tango. Castilla y otros muchos han tronado contra estas pestilencias ripiosas, carentes de universalidad y de permanencia. Klappenbach protesta al caracterizarlo:

> Le colgaron blanduzcos lagrimones
> y un aire atribulado de adulterio.

Unamuno —citado por Tulio Carella (nosotros no hemos sabido encontrar nada del escritor español sobre el tango)— considera cursis (y muy despreciativamente) a las letras de tango, como ya dejamos constancia. Hernández Arregui nos recuerda la inferioridad cultural de los inmoladores primitivos del tango. Personalmente consideramos insufribles los gimoteos, ñoñeces y lloraduelos de muchísimas letras de tango.

El sentimiento de la soledad y de la incomunicabilidad del hombre moderno, que se efugia en el tango, se ve aludido por varios escritores. Para Hernández Arregui el tan-

go, como producto colectivo, interpretó tanto la soledad de los de abajo como la de los de arriba... Giacobbe ve la soledad de las almas empinadas por el conflicto de un destino anónimo en la prehistoria del tango; ella está en todas las prehistorias, empero...

De la languidez y también del aburrimiento que comporta el tango calmísimo, entendidos cual sentimientos comunes, hay meditaciones expresadas por muchos hombres de letras. Silva Valdés lo ve moverse en carriles de lentitud; Gerchunoff, paradójicamente, nos habla de su ritmicidad lánguida; Rubianes lo piensa en figura de bostezos; Olivari lo siente en la angustia rítmica del bandoneón; Gustavo Riccio lo oye, al quejarse los sonidos de la orquesta, torciéndose en las últimas espirales.

De la felicidad interior y profunda que sienten los amadores del tango pueden verse atisbos en nuestros poetas pero especialmente en Borges (en *Hombre de la esquina rosada* y en otros lugares) y en Portogalo, todo a lo largo de su libro *Letra para Juan Tango*.

§ 4. *Tanguedad*

No nos atrevemos a titular este párrafo "Metafísica del tango". Pero creemos que nos podemos acercar a su esencia si logramos probar que existe la *tanguedad* (o *tanguidad*, como la llama Carella).

Parécenos encontrar así las tres dimensiones de la tanguidad: la primera, la latitud, sumida en su *carácter cultural*; la segunda, la longitud, inmersa en su *síntesis dramática* y la tercera, la altura, afondada en la específica condición de su *mito y sustancia*. Si imaginamos el cuerpo de la tanguedad como una pirámide, el fastigio, puesto sobre su vértice, sería, quizás, su *criolledad esencial*.

I. CARÁCTER CULTURAL

El tango tiene importancia culturalmente y acaso la tendrá más si muere o posee una letalidad lenta y prolongada, porque entonces se le estudiará con ahinco. No obstante, hasta ahora, mucha de nuestra gente culta abomina del tango en bloque y se avergüenza de su innegable e inocultable argentinidad y, naturalmente, para hacerlo, condena sus valores artísticos. "Reniega de sus antiguas letras lunfardas y quejumbrosas, rechaza su espíritu orillero, critica su cadencia saturada de lujuria, de granjería y de alcohol", dice Vidart. Pero agrega esta frase, de la que ya nos hemos servido: "Pero ese mismo rioplatense que se siente ciudadano en una patria cosmopolita donde Bach, Purcell y Monteverdi gobiernan con delicado imperio, al hallarse en el extranjero lagrimea al escuchar *La Cumparsita* o protesta cuando un *Choclo* agringado deforma la concisa imagen solariega en los salones neoyorquinos o parisienses." Porque "rota la censura psíquica impuesta por la simulación social, el árbol secreto del tango asoma sus raíces nostálgicas. Se olvidan las letras chabacanas, desaparece el complejo provocado por una represión intelectiva y el ritmo arrabalero se adueña del corazón desterrado de un modo irresistible". Agrega nuestro autor que recién entonces el viajero advierte haber nacido en un ambiente cultural que lo rodea con un cerco rítmico y que le obliga, sea positiva o negativa su actitud, a vivir en perpetua lucha o en perpetuo coloquio con el microcosmos sonoro del tango. El tango existe y, "a semejanza del *truco* o del *mate*, tiene sustancia cultural y debe ser interrogado *sine ira et studio*, como exige todo acontecer objetivo del espíritu".

Pero, culturalmente, el estudio del tango casi no ha comenzado.

A este respecto propugnamos *para las letras de tango* un estudio estilístico completo, en el que aprendamos las modificaciones en la frecuencia del uso de las peculiaridades lingüísticas, tanto del lunfardo como del idioma común, con

observaciones acerca de la aparición y sustitución de aquéllas por otras nuevas; el análisis de todos los artificios por los cuales se conozcan los logros enfáticos, afectivos y expresivos, no sólo mediante las figuras retóricas como propone Vidart, sino con el estudio de los mecanismos estructurales sintácticos y de articulación gramatical; enlistar (y ahondar) los medios de expresión, los procedimientos de composición, los tipos formales, los métodos de exposición y los problemas de matización en la lengua y en la expresión de sentimientos. A los *musicólogos* les requerimos el estudio técnico de los principales tangos de cada época para fijar éstas con precisión y conocer de una vez por todas las especificaciones de procedimiento y las variaciones melográficas, con los progresos y retrocesos artísticos que se han sucedido en el tiempo. Necesitamos saber con exactitud los límites netos de cada influencia (tango andaluz, habanera, milonga, etc.) y, en el tango verdadero, su cronología musical real sin aproximaciones, las diversas escuelas percibibles y una axiología clarificada de los valores de ritmo, melodía y armonía que hubiere.

No obstante estos anhelos, mucho se ha adelantado desde 1928. Antes de esta época el tango era una criatura derrelicta en un mar de ignorancias. El mismo Vidart lo reconoce: "Este *Zeitgeist* revela un proceso de maduración, de revisión, de dignificación" —escribe, y agrega—: "Este actual afán indagatorio supone, spenglerianamente, un otoño alejandrino, un esfuerzo intelectual, para comprender lo que en un tiempo fluyó emocional y espontáneamente. Y puede también que signifique el comienzo de la ascensión de motivos humildes o formas artísticas superiores, como sucediera con la gira popular que resplandece en la *Suite* de Bach o con el vilipendiado vals vienés, recogido y quintaesenciado por el talento entusiasta de Strauss." La preocupación se ha intensificado en el último lustro. El tanguismo ha llegado a ser, como dice Tulio Carella, un nuevo *ismo*: el de la escuela crítico-social, que estudia continuamente el tango en todos sus aspectos: sociológicos, psicológicos, éticos y esté-

ticos y, aquí, los musicales, los coreográficos, los poéticos, los literarios, los idiomáticos.

No debemos olvidar que el tango, al menos como danza, es una necesidad biológico-cultural, de tipo dinámico que, no puede negarse, opera *ad libitum* y naturalmente en todas las capas de nuestro ambiente social. Recuerden los lectores aquella admonición de Curt Sachs: "¡Eh, vosotros, los que meneáis la cabeza, que os sonreís con ironía, que os burláis o que os indignáis! Sabed que el hombre de la máquina, el esclavo del reloj pulsera, con su cerebro embargado de trabajo, preocupaciones y cálculos, necesita de la danza tanto como el primitivo. También para él, para vosotros, la danza es vida en otro plano."

Por todo lo dicho se advierte que el tango es una expresión cultural de significación propia. No podemos comprender cómo Ezequiel Martínez Estrada dice que es un baile sin expresión y que con las letras de su canción, el tango ha logrado su expresión: la falta de expresión. Ello no es cierto; es un vano juego de palabras. Basta leer su propia meditación sobre el tango para comprender que éste posee una expresión positiva: "Es el baile ulterior a todos los demás; el baile que consuma, como los otros son los bailes premonitorios." ¡Ahí es nada! Es, pues, según nuestro contradictorio autor, el baile definitivo. Pues entonces este *Baile-en-sí* no puede ser inexpresivo: si así fuera, sería el *No-baile*. Por otra parte, acaba de decir que es un baile sin alma, "para personas que han renunciado a las complicaciones de la vida mental y se acogen al Nirvana." Pues, en cambio, casi todos nuestros poetas, ensayistas y musicógrafos hablan de la *expresión* del tango. Waldo Frank afirma que el tango es la danza popular más profunda del mundo. Esta profundidad exige una expresión profunda.

II. EL TANGO, SINTESIS DRAMATICA DE LA VIDA PORTEÑA

Ninguna danza está poseída de una fuerza trágica, representativa de la vida a que responde aquélla, como el

tango. Federico Quintana lo contempla así en la expresión del vínculo amoroso que une a las parejas del baile "de una manera intensa, dramática".

Giacobbe estudia en la evolución del tango lo patético de ella: "Elementos dramáticos de la vida, sujetos de crónica, intensidades pasionales y raras, van a conmover al suburbio, y del conventillo trastornado, del conventillo hecho ente dramático y despreciado, hecho sede de disgusto y de amargura, surgirá un nuevo tipo de tango: el tango cantado."

Acaso quien haya visto esto con mayor acuidad es Juan L. Zocchi, temperamento intensamente dramático él mismo y que, además, ha pergeñado un fuerte drama que se destaca entre sus obras. Zocchi, pues, dice así (nosotros subrayamos): "Revisada la condena con psicológica curiosidad, resulta que el tango, igual que *los demás hechos artísticos* y como toda indecencia, guarda en su intimidad un drama humano. Y que éste del tango, es un drama digno de consideración..." (y todo lo que sigue y puede verse en la Antología y vale la pena leerlo).

III. MITO Y SUSTANCIA

El título del libro de Carella es un acierto: *Mito y esencia.* Y nos da ambas categorías en análisis muy minuciosos, en los cuales abundan observaciones felices y atinados conceptos, pero no nos entrega la apretada concreción filosófica que todos soñamos al leer tan bello título. Postula una teoría platónica: la tanguidad existió antes que el tango. Ningún escritor argentino (o extranjero) nos ha ofrecido aún el sentido del tango como mito, en el sentido moderno de la palabra: *un misterio expresado poéticamente* [1]. El tan-

[1] Necesitándonos autorizar con autoridades críticas, pensamos en esto en el mismo sentido que trata el tema Wallace H. Douglas, en su artículo "The Meaning of Myth" *(Modern Philology,* 1953, vol. L, páginas 232 a 242). Puede verse también *Quest for Myth,* libro de Richard V. Chase (Louisiana University Press, 1949) aunque en éste se vivifican viejos conceptos románticos de Herder con el

go es un mito poético sin duda alguna. Expliquemos esto lo más claramente que podamos. ¿Qué es un tango? *Una página musical*, individual, concreta, de ritmo bailable, con un título particular: esto es un tango sin duda alguna. Pero búsquese en la nutrida Antología un solo texto en que la palabra tango posea ese significado. ¿Lo tendrá como género musical? Acaso en ciertos trozos pueda tomarse, así aisladamente, la palabra tango. Pero en la mayor parte se la entiende como un *organismo vivo y complejo*. Es música, es danza, es canción, es poesía, es simbiosis vital, es suma y compendio de nociones estéticas, sociológicas, psicológicas y hasta metafísicas. Nosotros nos animamos a postular una teoría aristotélica y objetiva: cada tango no es sino un fruto del árbol del tango. El tango no existe aislado; es un Resultado, una cantidad mayor que la suma aritmética de todos los tangos musicales posibles, porque es un *mito* artístico. El tango tiene vida: es movimiento, de acuerdo con la célebre definición de Santo Tomás, pero esta *vita in motu* no es, claro está, un activismo del ser, porque no se trata de una vida biológica y orgánica,. sino de una vida moral y sensible e inmanente, puesto que su acción termina en el tango mis-

que, sin embargo, se puede estar de acuerdo en que los poetas son los eternos creadores de mitos. La diferencia es que aquí, para el tango, la creación no se debe a un aeda determinado, sino a un pueblo, el porteño. Mas no se piense que con esta afirmación se vuelve al concepto, también romántico, de que el pueblo es el autor de los grands asuntos (Biblia, Homero, Shakespeare, romances) porque esto no es cierto en absoluto, ya que existen los autores determinados, genios con nombre y apellido, que los realizan poéticamente. En el mito poético llamado tango se entreteje la creación individual de una serie de autores —mediocres en su inmensa mayoría— con el eco popular conque la ciudad levanta su propia creación, el *género* tango. Este fenómeno *literario-psicológico* jamás se había dado, antes de ahora, en ninguna parte del mundo ni del tiempo. En lo que de este siglo, al poeta ciudadano le ha bastado oliscar el aire de la calle para recibir el tema popular ya hecho. Mejor que oliscar, pongamos gulusmear, esto es, oler lo que se guisa, ¿verdad, lector? Lo que guisan los otros, lo que ha guisado la ciudad entera, es el tango, y tangos perciben músicos y letristas, como decimos, ya aliñados.

mo: "Toda la ciudad de Buenos Aires late con el tango. Hay que ir allí para sentirlo —le dice Waldo Frank a los norteamericanos— como hay que acercarse a un cuerpo para sentir el pulso de su corazón. No se localiza en ninguna parte. Es tan íntimamente personal como el cuerpo de la mujer que lo baila."

No se trata, créase, de una *personificación*, esa figura retórica tan usada por los escritores, ni de una atribución intelectiva de virtudes especiales abstractas, sino de una vida conceptual existente como realidad porteña, sensitiva, ya que el tango, desde este punto de vista, está hecho por todos los habitantes que lo sienten y existe como *sustancia*, dentro de su categoría específica y no como *idea*, esto es, como forma, como realidad subjetiva. Menos como idea pura a lo platónico, esto es, increada o pre-existente en la mente divina. (Debemos reconocer que Gastón O. Talamón opina a la inversa que nosotros, pues dice explícitamente: *El tango, danza y canción a la vez, es subjetivo*. Lo será como creación personal, individual, de cada autor. Pero es un producto concreto de la ciudad, su único mito.)

El mismo Carella nos propone una concepción del tango, vital, plenamente objetiva: "Si un músico quiere crear una danza, le basta con sentarse a escribirla. Pero si una danza quiere utilizarnos a nosotros, seres humanos, para darse a conocer, ha de sufrir muchos contrastes antes que la entendamos tal como ella quiere ser expresada; este proceso justificaría las evoluciones, modificaciones y alteraciones que admite hasta que llega alguien, más sutil, más receptivo, y lo traduce con justeza." Es que cada autor de tango los compone no como una expresión lírica personal, sino en función de los sentimientos de la ciudad al respecto.

No es el tango, pues, una Idea, ni una *personalización* retórica: es, realmente, un mito, un mito poético llamado Tango y se prueba sugiriendo que ese alguien que llega y lo traduce con justeza no es un creador musical que realiza con esa traducción, una creación única, una Quinta Sinfonía por ejemplo, sino un músico, muchos músicos, que reciben los

distintos frutos del presunto árbol y componen distintos tangos, todos tangos, pero no el Tango, que no existe, como abstracción o idea platónica, sino sólo como mito poético de la ciudad, que le impone sus reglas, su visión particular, su dramatismo, su fuerza cultural. Tal es nuestra interpretación sintética del mito poético en el sentido moderno citado *ut supra*.

Para apuntalar nuestros razonamientos nos permitimos copiar esta cita de Jacques Maritain: "Un poema con todo, no tiene voluntad propia, a no ser en un sentido metafórico. Pero, en las cosas que no tienen, de suyo, voluntad propia, como en los agentes físicos, existe, en cambio, una propiedad que corresponde a lo que es la voluntad en los sujetos voluntarios, esto es, la acción. Las cosas son capaces de acción. ¿No hay, acaso, un concepto de acción adecuado a la esfera de las cosas del mundo?" Hemos encontrado, además, una suma y compendio de lo que queremos decir, en esta frase sencillísima del pensador uruguayo Dr. Daniel J. Vidart: "Es un acontecer objetivo del espíritu." Sí: eso es lo que hemos querido considerar en el tango al llamarlo concisamente *mito poético*.

¿Y por qué dicho mito es *poético*? Debemos aclarar enseguida esta atribución. Sabemos que la mayor parte de las letras de tango son malas literariamente y que ni siquiera siguen las reglas de la preceptiva más elemental en orden a la cantidad silábica y a los acentos necesarios en la versificación tradicional a la que sin duda pretenden pertenecer sus autores, pues desconocen las nuevas formas sálmicas del verso, a causa de su incultura o su poca instrucción literaria. Inclusive, ello pasa con las letras de nuestros mayores poetas del tango, pues aunque conozcan las reglas versificatorias, ni Discépolo, ni Cadicamo, ni el mismo Homero Manzi pueden figurar en un florilegio de la poesía argentina, sino a título de muestra poético-psicológica de valor extraliterario. De hecho, no figuran en ninguna de las crestomatías conocidas, ni siquiera en la abierta e inteligente del Padre Castellani. No obstante ello, si nosotros tuviéramos

que preparar alguna, incluiríamos media docena de letras con tanta o mayor razón que las de Almafuerte o Carriego, en cuya línea están. Pero salvo estas excepciones y las ya hechas en el lugar correspondiente, la axiología poética de las letras de tango es ínfima, especialmente por su carencia de valores formales literarios.

Entonces, ¿de qué poesía hablamos? Por lo pronto de la intrínseca o por lo menos de la genérica que siempre posee un tango bien hecho musicalmente, así sea en dosis mínimas y cuya poesía no siempre se transfunde a la letra. La poesía nace de la música, de la letra, del ritmo, del color y, sobre todo, de la vida porteña o, simplemente, de la vida sin calificaciones. Su poesía nace de las esencias poéticas componentes. "Poesía —dice Maritain en *La poesía y el arte*— es la vida secreta de todas y cada una de las artes; poesía es, pues, otro nombre de aquello que Platón designó como *mousiké*." Efectivamente, Platón, con este término, no designa sólo la música, sino toda la poesía que en las diferentes artes reciben la inspiración de las Musas.

Es una poesía subordinada a las leyes de las actividades extrañas a la poesía en sí como, en este caso, la música, la danza, el canto [1] que se agrega a la poesía específica de los versos, en la graduación —poca o mucha— en

[1] Sobre el canto, considerado aparte de la letra, conviene copiar aquí estas palabras, también de Maritain: "Cabe afirmar de toda música que el canto empieza donde cesa la palabra, como un estallido de un movimiento espiritual y emocional [....]. Ese movimiento está tan impregnado de inteligencia o pasión, es tan rico en virtualidad intuitiva o en poder emotivo, que no puede ser aprehendido enteramente en esta operación espiritual. Hay algo *más* que permanece independiente: es ese *surplus*, esa emoción intuitiva inagotable a la que acabo de referirme. Este *algo más* pasa, sin embargo, a través de la intuición creadora que, con todo, no lo aprehende. Por el contrario, pasa como un elemento libre, como un *espíritu* libre que inunda la intuición creadora por la que pasa, e inmediatamente mueve y penetra, cual una gracia que se da por añadidura, la actividad operante, sin que el compositor *tenga de ello la menor conciencia*". El último subrayado es nuestro: lo consideramos una autoridad más que esgrimimos a favor de nuestra tesis del espíritu objetivo del mito poético.

que ésta se halle presente en ellos. Y a esta poesía, de una universalidad esencial, nos referimos nosotros. Esta es la poesía, indudable, relativa, poca o mucha, del Tango. Es idea nuestra particular que esta poesía se refugia, principalmente, en el ritmo. Aunque no fuese así, lo importante es saber que del tango emana una poesía que puede percibir cualquiera que se avenga a considerarla en el género, o dicho más simplemente, en los buenos tangos [1].

Esa poesía existe, puesto que provoca un estremecimiento lírico en toda persona que siente ejecutar bien uno de los tangos representativos a que nos hemos referido o al escucharlo cantar con sentimiento y buena voz por un cantor "que llegue al alma" o, aún más intensa y anímicamente, al bailarlo. El escritor uruguayo Alberto Soriano expresa

[1] Que existen éstos lo demuestra esta crítica, aparecida en *La Nación* del 1º de junio de 1961, que nos permitimos reproducir íntegra porque señala los valores musicales de varios tangos y porque su técnica crítica indica que ya se considera al tango, desde este punto de vista, al par de la música culta: "Tanto en *El Marne* como en *El recodo*, las tres primeras partes fueron tratadas continuando los lineamientos del texto original. Destacóse en el tema de Eduardo Arolas el contrapunto entre el piano y los bandoneones de la cuarta parte, y el *tutti* final, rebosante de empuje y sonoridad. Las variaciones en el piano de Stamponi, el canto de las cuerdas y la fuga con que se cerró la página de Alejandro Junnissi fueron recibidos calurosamente por el público. En *El chupete*, de Timarni y Gaudencio, el tema fue seguido fielmente en la primera y segunda partes, y al repetirse esta última en solo de piano, cambiando la armonización, la sala volvió a aplaudir entusiasta; retomó luego la cuerda una variación de la melodía, y la pieza finalizó con un hermoso diálogo entre el piano y los bandoneones. *El arranque*, de Julio de Caro, fue encarado con un cambio continuo de tonalidades sobre el tema, donde el piano expuso la melodía, apoyado sobre el fondo orquestal (repetición de una frase). Al final hubo un magnífico solo de cello, seguido del fraseo de los bandoneones, impecable por su justeza. A continuación escuchamos otra página de Julio de Caro, *La rayuela*, donde, luego de las dos primeras partes, el piano (sobre las notas graves) preanuncia su entrada, que se concreta seguidamente en una serie de variaciones, a las que se acoplan las cuerdas, con dominio del cello, y concluye con otra variación en diferente tonalidad. Hasta aquí los temas tradicionales; siguieron luego *Danzarín* y *Melancólico*, de Julián Plaza y *Responso*, de Aníbal Troilo, títulos particularmente apreciados por

al respecto que las esencias del tango poseen un tinte afectivo, pues representan el *sobrecogimiento* que asaltó al hombre común en los medios urbanos y suburbanos. "Contienen una experiencia y una reacción frente a la vida y por eso ejerció, y creemos sigue ejerciendo, una influencia perfectamente válida, entre gran parte de nuestra clase media, cuya conciencia emocional se encuentra estrechamente identificada, en la bruma o penumbra de tantas historias de amor y tantas otras inquietudes de la existencia cotidiana." Y vayamos de nuevo, como corresponde, a comprobar en nuestros buenos escritores, si estas tesis tienen validez. Aparte de éstas, sus ilustraciones, no debe olvidarse que hemos formulado aquéllas plantados en el centro del rumoroso país del tango.

La canción de Buenos Aires es, para Gerchunoff, un fervor espontáneo del alma colectiva y, por ende, "la pintura profundamente humana de un instante que nos es común y que su clave lírica pone de relieve al entreabrir los pliegues recónditos de lo que sentimos."

Ya hemos visto en Borges cuán imperativo es el tango con sus frecuentadores. Así también piensa *Last Reason*: "Y ahora déjenme que me acuerde del momento divino en que el tango suena, convidando a que lo baile. Entonces la llorona melodía se hace dueña del alma de los *chosma*... El tango manda."

La página de Pablo Rojas Paz que aportamos a la

la *guardia nueva*. En el primero de los nombrados, Atilio Stamponi expuso el tema en su instrumento en forma impresionista; cantó la cuerda la parte melódica, y tras un contrapunto entre piano y violín, retomaron los arcos una variación del piano. *Melancólico* comenzó con un solo de piano, en el que se intercalaron frases cortadas de los bandoneones; al finalizar la interpretación, igual que en el otro tema del mismo autor, la sala obligó a identificarse a Julián Plaza, anónimo ocupante de una platea, quién se puso de pie y agradeció las manifestaciones del público. Finalmente, en *Responso*, Stampone nos brindó una versión ambiental del clima del tango con dos solos de piano, donde se mezclan los temas de la primera y segunda partes".

Antología, no tiene desperdicio al respecto del asunto, tal cual nosotros lo consideramos. Empieza por decir que no es fácil encontrar en el arte popular universal una manifestación artística que sea a la vez música, canto, baile y anota después: "Posee tanta riqueza de sugestión, que en él caben todas las formas expresivas." Estudia, en seguida, cómo y de qué manera la ciudad se halla insumida en él. Resume todos los contenidos posibles del tango, diciendo que en éste, el pueblo encuentra su compensación para todo lo que no ha podido ser, lo que ha sido un fracaso en la ilusión o una desgracia en la vida. Concluye con estas palabras exentas, a fe nuestra, de toda sensiblería, porque declara una verdad: "Y al pueblo, cuando escucha su canción querida, se le llenan los ojos de lágrimas y se le agranda el corazón de ternura."

IV. LA CRIOLLEDAD ESENCIAL DEL TANGO

El tango, se quiera o no se quiera, es un fenómeno cultural nacional, por lo menos en su sentido relativo explicado en el lugar correspondiente; visto como drama es plenamente porteño; como mito poético, nos atrevemos a pensar que es el único mito literario argentino genérico que existe. No hay en el tango, fuera de sus elementos formativos originarios, nada extranjero. No conocemos ningún otro hecho argentino, tan relativamente nacional, fuera del truco y del mate. La del último, sin embargo, es costumbre recibida del Paraguay y del Brasil y su área comprende también Uruguay, Chile y Perú. El truco deriva del juego portugués del truque y su difusión, en la forma argentina de jugarlo, es asimismo internacional, sudamericana. El tango, en cambio, es un fenómeno estético argentino, o mejor, de carácter estrictamente porteño y su *élan* vital es muy intenso y en este sentido incomparable con los otros dos quehaceres parangonados.

Para finalizar este aspecto que corona todos los demás que hacen a la esencia del tango, pasaremos revista a las opiniones de algunos escritores argentinos. Gastón O. Tala-

món, en 1928, exponía que la vida de la gran urbe se refleja en sus "cálidas, melancólicas o apasionadas melodías de sabor característicamente criollo y de sentimiento profundamente humano; sintetizándose en una danza-canción la existencia del caso étnico de Buenos Aires, donde fraguan diversas fuerzas, las que, absorbidas por el ambiente, han engendrado una nueva raza —si ya no existiera no habría tango porteño, desde que sólo la unidad étnica hace posible un cancionero propio— y creado un nuevo baile popular, dentro del espíritu y de las modalidades de la música pampeana, de la que es la más moderna y universal expresión acaso porque, a pesar de su definido e indiscutible carácter criollo, vive en ella, asimilada y absorbida, alguna parcela del alma de cada uno de los pueblos atraídos al país por el aporte inmigratorio."

Federico Quintana concluye su propio análisis pronunciándose así: "No hay duda: el tango es criollo y su éxito se debe, precisamente, a que es la expresión palpitante del temperamento original."

Juan Francisco Giaccobbe completa las facetas consideradas anteriormente por estos pareceres muy suyos: "Como en todo lo argentino, hay siempre el entretelón de la ausencia, del desgaje y del sentimiento de la readaptación que cierra con su ilusión de horizonte pintado, el sueño y el dolor de una lejanía irremediable, mientras que —por otra parte— aparece la imposición de un tiempo presente que busca y quiere expresarse más allá de todo medio y toda imposibilidad: dos corrientes, entonces, forman la base fundamental del tango: el lirismo mediterráneo, que se hace evocación y congoja suburbana, y el último soplo criollo que, perdiendo su aire oxigenado y luminoso, se hará ritmo de ciudad." Y de criolledad.

ANTOLOGIA DOCUMENTAL

1883

VENTURA R. LYNCH

FOLKLORE BONAERENSE

La milonga se parece mucho al *cantar por cifra*, con la diferencia que el cantar por cifra es propio del gaucho payador y a la milonga le rinden culto sólo el compadraje de la ciudad y campaña.

Como es consiguiente, las músicas de una y otra no guardan ninguna analogía.

La milonga es zandunguera, el cantar por cifra es mucho más serio y puede decirse que esto último responde al carácter clásico de la filosofía del gaucho.

. . . . . .

En los contornos de la ciudad está tan generalizada, que hoy la milonga es una pieza obligada en todos los bailecitos de *medio pelo*, que se oye en las guitarras, los acordeones, un papel con peine y en los musiqueros ambulantes de flauta, arpa y violín.

También es ya del dominio de los organilleros que habían arreglado y lo hacían oír con aire de danza o habanera; lo bailan también en los casinos de baja estofa de los mercados 11 de Setiembre y Constitución, como en los bailables y velorios de los carreritos, soldadesca y compadraje.

1889

JUAN A. PIAGGIO

TIPOS Y COSTUMBRES BONAERENSES

Caló Porteño

(Diálogo de dos compadres):

—¿Vamos a atorrar? Son las once.

—¿Estás soñando? Hay ¡farra!
—¿De veras, che?
—¿Y cómo no? Cuando te lo digo yo, ya sabés...
—¿Qué tal es el banquete?
—Con firulete: acordiona, violín y flauta.
—Garanto el corte.
—¿Y el mórfis?
—¡Ninte! (Haciendo un arco con los brazos.) ¡Un tremendo bullón! Raviolis, vino seco, nueces y masitas...

.....

—¡Ay, compadre!... Me parece estar meneando las de bailar.
—Y yo, pegándole al mórfis.
—Pero, decime: ¿son todos grédanos los de la farra?
—Sí: seneisi.
—Me gusta: cuando se suben a la parra bailan el peringundín con la botella en la mano...

1890

Abdón Aróstegui

JULIÁN GIMÉNEZ

Basterreche. — Sí, sí. Bailando amiga tío Juan. *(A Tía María.)* ¡Tía María! Vení bailando tango con Tío Juan.

(Tocan un tango en las guitarras y tío Juan y tía María se colocan uno frente del otro.)

[Y he aquí el tango que cantan. Mas no se olvide que estamos en 1890]:

Una negla
y un neglito
se pusieron
a bailá
el tanguito
más bonito
que se puele
imaginá.

1892

Ezequiel Soria

EL AÑO 92

Neptuno. — ¿Qué alboroto es ése?
Asistente (entrando). — Nada, señor; que viene una tucumanita

que es una criolla ¡así! (cerrando el puño) y si viera, ¡con qué corte baila un tango y qué firuletes hace!

.....

ASISTENTE (a la moza). — Y qué ganas tengo que hagamos unos firuletes (ademán de bailar), porque es usted una muchacha como hay pocas.

1895

ABDÓN ARÓSTEGUI

ITUZAINGÓ

Campamento argentino y batalla de Ituzaingó

La escena representa un campamento, y un bosque el telón de fondo. Varias carpas armadas al fondo; fusiles en pabellón; un centinela paseándose al frente de las carpas y los fusiles, con arma al hombro; y, mirando hacia el público, varios soldados sentados en el suelo, formando dos grupos; en cada uno de estos un guitarrero tocando una milonga.

SOLDADO 1º — A ver esa payada, pues, si se declara; ¿o es que temen los cantores?

GUITARRERO 1º — Quién dijo miedo, paisano. ¡A mí no me asustan leones, cuanto más ratones de esa laya! Y pa'probarlo, allá va esa dentradita fregona *(canta)*:

Cuando agarro el estrumento
y me preparo a cantar
al más taura yo le pido
que me empiece a preguntar.

1896

EZEQUIEL SOHIA

EL SARGENTO MARTÍN

La acción en 1866. En la guerra del Paraguay.

GERVASIO. — ¡Muchachos! A bailar un rato hasta que suene la hora de marchar el contingente; que gracias al capitán podemos tener este ratito de *parranda*.

CARTUCHO. — ¿Y esos guitarristas?

UNO. — ¡Aquí estamos!

GERVASIO. — ¡Déale duro no más! ¡A ver, paisanos, si remojan el tragadero y si esas vihuelas hacen oír una cueca!

CARTUCHO. — Mejor sería una milonga o un tango.

GERVASIO. — Aquí en las provincias no bailamos eso...

CARTUCHO. — Amigo, allí en Buenos Aires, ¡qué farras!: Tango, mazurka y *puro corte*.

GERVASIO. — Aquí, cuecas, gatos y chacareras.

1897

EZEQUIEL SORIA

JUSTICIA CRIOLLA

Música

(Coro de señoras)

En cuanto acaben
nuestros quehaceres
a prepararnos
para bailar,
porque esta noche,
de sus talleres
nuestros amigos
aquí vendrán.
Con baile y vino,
canto y guitarra,
la noche pronto
se pasará;
¡qué alegre fiesta!
¡qué hermosa farra!
¡qué divertidas
vamos a estar!
La vihuela su dulzura
lanzará en bordona y prima
y quebrando la cintura
habrá tangos y cuadrillas.

. . . . . .

BENITO: Oye cómo a Juana
yo la conocí.
Era un domingo de carnaval
y al *Pasatiempo* fuime a bailar.
Hablé a la Juana para un chotís
y a enamorarla me decidí.
En sus oídos me lamenté,
me puse tierno y tanto hablé
que la muchacha se conmovió
con mil promesas de eterno amor.
Hablé a la mina de mi valor
y que soy hombre de largo sport;
cuando el estrilo quiera agarrar

vos, mi Juanita, me has de calmar.
Y ella callaba y entonces yo,
hice prodigios de ilustración;
luego, en un tango, che, me pasé
y, a puro corte, la conquisté.

.....

GUITARRISTA. — ¿Y esa Juanita, qué tal es?

BENITO. — Así, chei (cerrando el puño), ¡qué cosa más rica!... Cuando bailando un tango (hace la pantomima de lo que va hablando) con ella, me la afirmo en la cadera y me dejo ir a compás de la música y yo me hundo en sus ojos negros y ella dobla en mi pecho su cabeza y al dar la vuelta viene la quebradita... ¡Ay, hermano, se me va, se me va, el mal humor!

.....

Las gentes del baile y GREGORIO, ANTONIO, BENITO Y JOSÉ

GREGORIO. — ¡A ver si se anima esa mozada!

HOMBRE 1º — Un vals.

UNOS. — No, no, tangos.

OTROS. — ¡Cuadrillas!

BENITO. — Un poco de calma, señores; que todo se bailará. Como buenos criollos, propongo que se abra la sesión con un tango; si la mayoría está por la afirmativa, ya pueden rascar sus cuerdas los guitarristas.

TODOS. — ¡El tango, el tango!

BENITO (aparte). — ¡Qué pronto lo arreglé! ¡Para manejar mayorías tengo muy buena muñeca! (Tocan y bailan el tango. Después del tango continúa la escena hablada. José toma del brazo a Juana, la hace sentar y habla.)

1898

EZEQUIEL SORIA

EL DEBER

RAMONA. — ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! (riendo.) (Luzo, irónicamente, canta la siguiente milonga):

Señor comisario,
traiga un vigilante
que pele la lata,
que aquí hay una vieja
que con sus paradas
de fijo me mata
.....

ENRIQUE GARCÍA VELLOSO

GABINO EL MAYORAL

Al levantarse el telón, algunas parejas bailan al compás del tango que simula ejecutar el hombre-orquesta.

GABINO. — ¡Mis tiempos de milonguero!

JALOMÍN. — ¡Eran los míos, de bailarín de habaneras!

1902

ERNESTO QUESADA

EL CRIOLLISMO EN LA LITERATURA ARGENTINA

No es tan sólo esa variedad lo que constituye la germanía orillera ni la única variante del criollismo suburbano. En otras capas sociales ella empalidece ante el brillo de cierta literatura orillera, llena de dimes y diretes sumamente difundida entre los criollos suburbanos. El señor J. López Franco se ha distinguido en ese nuevo género criollo: su poema *Los canfinfleros* o *Los amantes del día* ha tenido tal resonancia que en determinados barrios se forman grupos en las aceras, se tararean los tangos preferidos y se canta a voz en cuello:

Soy el mozo canfinflero
que camina con finura
y baila con quebradura
cuando tiene que bailar...
y el que miran los otarios
con una envidia canina
cuando me ven con la mina
que la saco a pasear...

Es de ver con qué fruición se estremecen las robustas maritornes cuando oyen esos acentos populares: las puertas de calle se pueblan de la gente de servicio; los ojos chispean y, entre dares y tomares, todos acompañan en coro el tango de marras.

1903

FRAY MOCHO (José S. Álvarez)

DEL SUBURBIO

La memoria del tango se ha salvado debido a los Podestá, pero la silueta del compadre pendenciero que lo bailaba, se perdió para siempre, y apenas evocan sus contornos que se esfuman, los pocos sobrevivientes de algún drama sangriento de aquel tiempo.

Los famosos cultivadores del tango y el tango mismo han desaparecido de la escena. Si ya no asistimos a su ignorada muerte, oímos el fúnebre tañido de la campana que anuncia su agonía.

1906

ALMAFUERTE

MILONGAS CLÁSICAS

Aquí me pongo a cantar
la mejor, la gran milonga
que se habrá de perpetuar.
Y voy a cantarte a ti,
¡oh, mi chusmaje querido!,
porque lo vil y caído
me llena de amor a mí.
Por ti voy a descender
a detalles y simplezas;
la basura de tus piezas
con mi espíritu a barrer.
A expurgar tu habitación
de sus hábitos perversos,
y en el humo de mis versos
a curar tu corazón.

AGUSTÍN FONTANELLA

LOS AMORES DE GIACUMINA

GIACUMINA. — Gracias por esta imponente manifestación de aprecio. Ahora preparen la pierna que vamos a bailar.

BARBERO. — Eso es. Arranquen, señores profesores, con un minué.

TATAS. — ¡Qué miñuelo ni qué ocho cuartos! El baile dará principio con una porca!

COCHERO. — Mejor con un tango.

VIGILANTE. — Yo creo que lo más acertao sería empezar con una zamba...

ITALIANO 1º — Meno, hombre, bailemo la marcha de Garibaldi y asunto concluido.

.....

TATAS. — Ahora, al tango, muchachos.

VARIOS. — Venga el tango. *(Tocan el tango y lo bailan con mucho entusiasmo. De pronto, uno de los invitados le pisa un pie a Ciriaco, quien haciendo alto al baile da una bofetada. Gran alboroto. El ofendido saca un revólver y dispara varios tiros al aire. El vigilante saca*

el machete y corre de un lado al otro; las mujeres gritan mientras otros tocan pitos en demanda de auxilio. En la calle aumenta la gritería y la aglomeración de gente. Los músicos cambian el tango por un galop.)

ALBERTO GHIRALDO

CARNE DOLIENTE

La llaga al aire

Ella a esas horas iba a un baile plebeyo. A uno de esos *piringundines* de campo a donde concurren verdaderos amadores del arte, en busca de buenas compañeras, de sujetos para realizar el placer de la danza, que es también un ritmo, porque hay poetas de la danza como los hay del pincel, como los hay del verso, como los hay de la música. Y ella era una musa. Jamás en el pueblo había memoria de que cuerpos como el suyo hubieran pisado un salón de *academia*. Ese armazón era hecho para el baile. Había que verla con un acompañante diestro. La concurrencia se detenía a admirarla. Meciase airoso su cuerpo entregado, en absoluto, como en un arrobamiento, como en una abstracción, al compás de una habanera o de un tango, suprema síntesis de la voluptuosidad popular; ora gracia felina, arrastrábase quebrando, en la más compadre milonga que hayan visto ojos de criollo, ya se alzaba ágil, en el giro vertiginoso de un vals y era una ovación la que se oía al cruzar como con alas por el salón hecho cancha para que se luciese la mujer; o bien, con la intención aviesa de la hembra humana, en el requiebro de un gato, de un pericón o de una zamba, exhibía, provocante, el busto, erguidos con altivez los senos, que parecían querer libertarse rompiendo la prisión del escote.

CARLOS MAURICIO PACHECO

LOS DISFRAZADOS

CORO: Soy el mulato Papilla,
bailarín de bute y soda.
Soy el taquero más pierna
para un tango quebrador.
Cuando me enrosco a la mina
la hago girar y me estiro.
Bailando, en sus ojos miro
todo mi orgullo y mi amor.

CORO: Pal baile del Victoria
todos rumbiamos
y al que raye en el corte desafiamos

en un tango de mi flor
y hasta ventaja le damos,
porque seguros estamos
que no hay quien baile mejor.

COMPADRE 2º : A mí me llaman *Pie chico*
y soy de Montevideo:
conmigo se purriá minga.
Soy del barrio del Cordón
y en el Bajo, en la Aguada
y en el Paso del Molino.
tengo fama de ladino
y tanguista compadrón.

CORO : Pal baile del Victoria, *etc.*

COMPADRE 3º : Bailando en lo de la Vasca
y en lo de la China Rosa
he marcao las doce en punto
por este corte cantor.
En las cuartas no me enriedo
y si bailando, mi china
da un tropezón, la sostengo
con la izquierda y antes
que el paso me pierda
pego el tirón.

(Vanse bailando.)

MANUEL SAAVEDRA

CHAMBERGOS Y GALERAS

La escena representa el frente de la estación Once de Setiembre

DON JACINTO. — ¿Qué puedo decirle amigo Pérez? Que estoy encantado de la magnificencia que hay en todo lo que se ve en esta gran metrópolis y que al volver a España llevaré gratas impresiones de mi estada en esta patria que tiene que ser mi hermana por ser hija de mi madre.

PÉREZ. — Yo como argentino, agradezco en mi nombre y en el de todos mis compatriotas esos finos conceptos para mi patria. ¿Cómo va a titular su libro?

DON JACINTO. — "Apuntes del natural". Cifro en él muchas esperanzas y si algún éxito obtiene, a usted le deberé la mitad de él.

PÉREZ. — ¡Bah! No hablemos de eso. Prepare su máquina que aquí tiene algo bueno.

DON JACINTO. — ¿Qué es eso?

PÉREZ. — El tango.

ELLA Somos del criollo el deleite

Los tanguitos de la esquina.
Yo por mi chino me muero.

ÉL — Y yo muero por mi china.
No hay quien el poncho nos pise
Al bailar con quebradura.

ELLA — Éste parece de goma

ÉL — Y de alambre tu cintura.
En la corrida, en el cuatro,
Y también en la sentada;
Se quiebra que da calor,
lo mismo que marejada.
A veces cuando en la esquina
estamos de gran jarana
Al compás de un organillo,
Bailando, viene la cana.
Piantamos más que ligero,
El gringo queda pateando
Porque presume el *calote*
Cuando nos mira *najando*.

ELLA — Ya le diste a la sin hueso:
Pucha que sos maturrango.
A ver, maestro, si se luce:
Vamos a bailar un tango.
(Música.)

ÉL. *(Hablado.)* Ah, criolla, si sos ladina,
Bueno, a ver; vení, prendete.

ELLA — Yo soy materia dispuesta
Tratándose de un tanguete.

ÉL. *(Bailando.)* Así me gustan las criollas.

ELLA. *(Bailando.)* La corrida *garabito*. *(La hacen.)*

ÉL. *(Bailando.)* Media vuelta y la sentada. *(La da.)*

ELLA. *(Bailando.)* Sacá una placa, hermanito. *(Mutis.)*

Tango. *Salen bailando El cebollero y El de los globos*

LOS DOS — Somos los pesaos del Norte,
pa la faca y pa el amor
hombres de mucho valor,
y tremendos para el corte.

EL CEBOLLERO — Soy Gaspar el cebollero.

EL DE LOS GLOBOS — Vendiendo paso la vida,
globitos en la Avenida
¡y me llamo Baldomero!

LOS DOS — Donde nosotros pisamos,
nos hacemos respetar;
tratándose de bailar,
jamás atrás nos quedamos.

Cuando hay vento en el bolsillo,
pronto armamos un fandango.
Bailando tango tras tango,
al compás de un organillo
si nos toca una taquera,
que sea ladina y resuelta,
al hacerle dar la vuelta,
le flamea la pollera.

(En la campaña)

DON JACINTO. — ...Y aquella viejecita, ¿quién es?

PÉREZ. — La milonga. En sus mocedades se hacía oír; pero hoy lo hace de tarde en tarde. *(Sale la Milonga.)*

LA MILONGA Señores: Soy la Milonga;
En un tiempo, algo valía;
Conmigo se amanecía
La mozada en un festejo.
Compañera de la cifra
Y de los buenos cantores.
Esa he sido yo, señores;
¡Y qué triste es llegar a viejo!
Sólo alguno de mis tiempos,
Se acuerda de cuando en cuando,
Algún viejo que cantando,
Mitiga sus sinsabores.
Ya nadie canta milongas,
Todo se vuelven canciones;
Ya no se oyen pericones:
Murieron los payadores.
La Milonga se ha perdido;
Ya murió el canto'el criollo,
Y murió Anastasio el Pollo,
Y otros cantores mentaos.

JUAN ÁLVAREZ

ORÍGENES DE LA MÚSICA

Es curioso como la música de los africanos ha dejado entre nosotros huellas más profundas que su sangre. Hoy que casi no 'ay negros, siguen resonando *zambas* y *milongas*, *habaneras* y *tangos*, con la especialidad de que estos últimos han resultado ser la música más furiosamente criolla que por el momento se conoce.

Algunos compases de la Bambula bastan para encontrar semejanzas, fácilmente notables también entre el *Tango*, la *Habanera* y la *Milonga*, diversos aspectos de la misma cosa. Así, en una colección de piezas andaluzas editada en España [*Cantos Andaluces*, por

Eduardo M. Mancilla] encuentro, bajo el rubro *Tango* el acompañamiento típico de las milongas nuestras, del que se pasa a un verdadero zapateo, bien próximo al del clásico *Gato*, siempre bajo el nombre de *Tango*. La Milonga, al pasar a las guitarras, adquirió una fórmula somnolienta y aburridora, eternamente repetida mientras el canto bordaba octosílabos en rimas diversas.

. . . . . .

Bien pronto los organillos, esos errabundos anarquistas musicales, se apoderaron de las milongas llevando su acción demoledora hasta darles la forma que ha persistido y que seguramente jamás conocieron los gauchos auténticos; parece, en efecto, que la *milonga* fue orillera y caracterizó al compadrito suburbano más que al hombre de campo.

1908

EVARISTO CARRIEGO

MISAS HEREJES

El alma del suburbio

El gringo *musicante* ya desafina
en la suave habanera provocadora,
cuando se anuncia a veces, desde la esquina,
"el boletín —famoso— de última hora".

. . . . . .

En la calle, la buena gente derrocha
sus guarangos decires más lisonjeros,
porque al compás de un tango, que es *La Morocha*,
lucen ágiles *cortes* dos orilleros.
La tísica de enfrente, que salió al ruido,
tiene toda la dulce melancolía
de aquel verso olvidado pero querido
que un payador galante le cantó un día.

GENERAL IGNACIO H. FOTHERINGHAM

LA VIDA DE UN SOLDADO

Creo haber dicho antes que en aquel tiempo [1865] Buenos Aires estaba muy lejos de ser la ciudad culta, elegante, hermosa y aristocrática de ahora [1908].

. . . . . .

Por todas partes, en el mismo centro de la ciudad, pululaban las casas públicas y el Alcázar, de triste memoria, era el punto de reunión

de los jóvenes de buena familia y de no buena que rivalizaban entre sí para provocar disturbios a mojicón limpio y a veces a cosas más serias.

También el Hotel Oriental, al que le quitaron el *Orien* y le dejaron el *tal*, era rendez-vous de aristocráticos entusiasmos para coreográficos lucimientos de milongas de corte especial y de ciertas mazurcas de quebradas horizontales y *agachadas* que *echaban tierrita en el hombro* a los del barrio del Retiro, famoso por su *válgame el cuerpo y la vista*.

1910

Georges Clemenceau

NOTES DU VOYAGE DANS L'AMERIQUE DU SUD

Les plaisirs du *campo*

Bien longtemps avant le gramophone, la guitare enchantait l'oreille espagnole jusque'aux derniers confins de la pampa. Entre deux crises de guerre civile, où l'on courait farouchement au-devant de la mort, les chants joyeux, les melopées plaintives alternaient, sous l'ombu pour la joie d'une jeunesse que les drames du rancho rendaient plus promte encore a cueillir hâtivement le plaisir. On dansait le *Pericon*, le *Tango*, comme on le danse encore, en ces attitudes hardies où l'Espagne amoureuse exprimait ses ardeurs; mais dejà toutes ces choses ont pour le grand public la saveur de l'histoire. Les *bals créoles*, où l'on voit des gracieuses jeunes filles harmonieusement drapées d'étoffes blanches, s'enchainer pour une figure voisine de notre *pastourelle* sont surtout un sujet de carte postale.

Il y a, il y aura toujours dans la pampe —je veux mourir dans cet espoir— de gracieuses jeunes filles vêtues de blanc, et qui éveilleront d'autant plus sûrement l'amour que celui-ci ne doit jamais sommeiller dans un coeur d'Italie ou d'Espagne. Sulement, la peine qu'on se donne pour reconstituer chants et danses sur le theatre, même pour presenter a l'etranger d'Europa, au cours d'un entre'acte, le *vrai Tango* dans l'antique impudeur de sa naiveté, disent assez que, jusque'au coeur des terres sauvages, l'age heroïque —ingenuité et barbarie melées— est en train de perdre ses derniers traits de caractére dans la désolation d'une monotonie civilisée. Le *Tango* s'en va. Dans la ville de Rio de Janeiro, en revanche, a la fleur de ma soixante-dixiéme année, n'ai-je pas eu l'occasion de figurer dans le quadrille officiel du president de la Republique pour la honte de la choreographie française? Hélas! Hélas!

MARCELO DEL MAZO

LOS VENCIDOS

(2ª Serie)

Tríptico

I

BAILARINES DEL TANGO

Cuando el ritmo de aquel tango les marcó un compás de espera
como sierpes animadas por un vaho de pasión,
se anudaron... Y eran gajos de una extraña enredadera
florecida entre las lluvias de los dichos del *salón*.

¡Aún, m'hija! —aulló el compadre y la fosca compañera
ofreció la desvergüenza de su cálido impudor,
azotando con su carne como lengua de una hoguera,
las vibrátiles entrañas de aquel chusma del amor.

Persistieron en un giro; desbarraron los violines
y la flauta dijo notas que jamás nadie escribió.
Pero iban blandamente, a compás, los bailarines,
y embriagada la pareja, sin notarlo, se besó...

II

EL ALMA DEL TANGO

La pareja iba a su ritmo de pasión y de bravura,
en la almohada del cabello apoyados los frontales,
tres manos sobre los hombros y una garra en la cintura,
que era la última moda del tango en los arrabales.

Mientras gemían sus cuerpos los atenaceantes males
de un deseo exacerbado por una pasión impura,
por sobre los acicates de la carne, en espirales,
el ideal remontaba hasta una región más pura.

Y era el alma de aquel tango que bailaba la Piadosa
pico a pico con su dueño en la sala rumorosa,
—por el ritmo de la danza, angustia y pasión fundidas—

comunión de la fiereza ancestral con el llamado
de la hembra que no sabe del amor ni del pecado,
pero que empieza a ser madre, bajo las bocas unidas.

III

FINAL DEL TANGO

Un tango llorón había destilado en armoniosa
queja, una flauta en un trío de bandoneón y violín,
y vibraba en el ambiente la melodía gangosa
cuando surgió la tragedia en el cenáculo ruin.

Los enojos que latían en el hampa rumorosa
donde tanguéaban perdidas de teñida y corta crin,
estallaron, por desdenes que a su hombre hizo la Piadosa,
desdén que en dos cuchilladas se lo cobró el malandrín.

¡Cuánto gritaron las hembras y ajetrearon los guapos
mientras saltaba los fondos, en su huida, el asesino!
¡Cómo escarmentó más de una, en la pobre carne ajena!

Pero al pasar el marco de tango —que no de vino—
aprobaron los matones, sin respetar los harapos
de la muerte, el rudo gesto que clausuró la verbena...

José María Salaverría

TIERRA ARGENTINA

Las milongas se parecen a las guajiras de Cuba y sirven para que los bardos campesinos se enzarcen en torneos poéticos, llenos de alusiones picarescas y personales.

1911

Ricardo Güiraldes

EL CENCERRO DE CRISTAL

Tango

Tango severo y triste.
Tango de amenaza.
Tango en que cada nota cae pesada y como a despecho, bajo la mano más bien destinada para abrazar un cabo de cuchillo.
Tango trágico, cuya melodía juega con un tema de pelea.
Ritmo lento, armonía complicada de contratiempos hostiles.
Baile que pone vértigo viril en los ánimos que enturbia la bebida.
Creador de siluetas, que se deslizan mudas, bajo la acción hinóptica de un ensueño sangriento.
Chambergos torcidos sobre muecas guasas.
Amor absorbente de tirano, celoso de su voluntad dominadora.
Hembras entregadas, en sumisiones de bestia obediente.

Risa complicada de estupro.
Aliento de prostíbulo. Ambiente que hiede a china guaranga y a macho en sudor de lucha.
Presentimiento de un repentino estallar de gritos y amenazas, que concluirán por sordo quejido, en un chorrear de sangre humeante, como última protesta de lo inútil.
Mancha roja que se coagula en negro.
Tango fatal, soberbio y bruto.
Notas arrastradas perezosamente, en un teclado gangoso.
Tango sincero y triste.
Tango de amenaza.
Baile de amor y muerte.

París, 1911.

JOSÉ DE MATURANA

POEMAS DE LA CALLE

Del durmiente suburbio marcho en camino
por la angosta calleja de sucio trecho
pensando que hay dolores, acá en el pecho,
más por culpa del hombre que del destino...
Por la angosta calleja de sucio trecho
del durmiente suburbio marcho en camino.

Se oye un tango lascivo. De alegre *farra*
seis muchachos en fila van con presteza...
¡Pobre pueblo que ríe! Me dan tristeza
las notas compasivas de su guitarra.
Se oye un tango lascivo. De la alegre *farra*
seis muchachos en fila van con presteza.

EL TANGO ARGENTINO EN PARÍS

Una información gráfica de la elegante Revista Parisién "Fémina"

El boston, el doble boston, el triple boston, fueron, en otros días los bailes de moda en los salones selectos de París; pero, en este año, el baile a la moda es el tango argentino, que ha llegado a bailarse tanto como el vals.

Como se ve, los salones aristocráticos de la gran capital acogen con entusiasmo un baile que aquí, por su pésima tradición, no es ni siquiera nombrado en los salones, donde los bailes nacionales no han gozado nunca de favor alguno.

París, que todo lo impone, ¿acabará por hacer aceptar en nuestra buena sociedad el tango argentino?

No es de esperarse, aunque París, tan caprichoso en sus modas, hará todo lo posible para ello.

Y por cierto que no tendría poca gracia esa "aclimatación" del tango en su patria.

Nota ilustrada de "El Hogar", de Buenos Aires, del 20 de diciembre de 1911.

1912

A. Fontanella

CHIMANGO

Tango criollo

Chimango — No hay morocha más ladina
que vos, mi negra Joaquina
pa bailar y pa cantar.

Joaquina — Soy taquera seguidora
y ya nadie da la hora
si es que me pongo a bailar.
En el barrio de las ranas
chupo todas las mañanas
mate amargo y toronjil.

Chimango — Y pal baile, ¿quién te pisa?
si sos vos más movediza
que la piedra del Tandil [1].

Joaquina — Somos criollos, puro filo
y más gauchos que un estilo.

Chimango — Pa los quiebros, puros cortes,
somos chinados recortes.

1913

Ciro Bayo

ROMANCERILLO DEL PLATA

Milongas y payadas

Entran ahora en turno unos famosos trovadores de los que pocos tienen noticias. Llámanles *milongueros* y *payadores* en el Río de la Plata; en el resto de América son más conocidos con el nombre de *cantadores*.

La clasificación argentina es muy pertinente, pues estos bardos populares ofrecen variantes muy señaladas.

[1] Recuérdese que la piedra movediza del Tandil cayó algunos meses después que se compusieron estos versos.

El milonguero en sus *milongas* o canciones abarca más dilatados horizontes que el payador, improvisa al compás de su guitarra desde la entusiasta canción patriótica hasta el sentimental *triste*. El payador cultiva un género especial, eminentemente americano y con un sabor orillero[1] que encanta al gauchaje. Al milonguero sólo se le encuentra en los centros de población. Los parajes donde se exhibe son los cafetines de los suburbios, casas de baile y de juego donde se reúnen los *compadritos*; en cambio, el *payador* tiene por escenario los ranchos y pulperías de la campaña.

Varias clasificaciones pueden hacerse de las *milongas*, pero las más generales y aceptadas son las *criollas*, por la entonación especial del canto y el característico acompañamiento de los bordones. Los versos del milonguero son perfectamente cantables, porque están escritos para esa música popular, medio recitativa, medio cantada, al compás de la guitarra; son poemas sencillos, llenos de ese sabor criollo que hace estremecer con fruiciones tan intensas a los hijos del Plata.

.....

El estilo *compadrito* es la degeneración del estilo gaucho poético. El *compadre* en la campaña argentina es la depuración incorrecta de la sencillez rústica que, perdiendo todo su sabor original, se aproxima y entremezcla con el compadre de la ciudad, degeneración correcta del habitante culto. En esa zona que deslinda la civilización de la barbarie y la campaña de las urbes (término medio del estado social argentino), se desenvuelve la existencia bullanguera del tipo que quiere pasar por el gaucho y que, trasplantado a la escena poética, hace grotesco lo que es bello.

ENRIQUE GARCÍA VELLOSO

EL TANGO EN PARÍS

(En Buenos Aires)

MARGARITA. — ¡Lástima! *(Arreglándose los cabellos y reponiéndose.)* Dí mejor, que te has cansado de mí; que te ha seducido el viaje; que tienes la seguridad de tu físico, que sueñas con aventuras fantásticas y con amores ganados con los trenzaos del tango... Ya lo oíste a aquella artista francesa del Odeón: "Ser tanguista en París es más que ser diplomático o embajador...". Los príncipes rusos y los michés norteamericanos han sido desbancados por los reyes del *tangó argenten*... Le tangó..., le tangó... ¡Sinvergüenza!

[1] De ambas márgenes del Plata: Montevideo y Buenos Aires.

JUAN. —Mirá: todas las mujeres que viven en esta casa te envenenan con esa sarta de mentiras. ¿Sabes lo que te aconsejo? Que vendas rápidamente estos cachivaches y te mudes. Son una ruina todas estas franchutas intrigantes y cuenteras. Como para conquistas estoy... Por la plata que me llevo...

MARGARITA. — Sí... te ha hecho mucha falta la plata para tus cosas...

JUAN. — No volvás a insultar... No volvás a insultar.

MARGARITA. — Pero, vamos a ver... Si realmente fueras a París a dirigir una academia de tango, sin otra clase de proyectos de conquista, ¿por qué no me llevás?

JUAN. — ¡Y dale! ¿Con qué plata?

.....

Salón del *Champagne-Tango*, en París. En el centro está el ring para bailar. Mesas distribuidas convenientemente. Sillas. Se supone que el edificio está rodeado por un jardín cuyos árboles evocarán un triste paisaje de invierno. Luces. Confort y elegancia en un pequeño palco de la derecha, donde habrá un sofá de estilo raro y varios almohadones de colores vivos para los invitados especiales. Ángel, de frac; el Conserje, de frac rojo y calzón corto; los músicos, de smoking rojo.

.....

ÁNGEL. — ¿No hay inconveniente en que me quede aquí?

CONSERJE. — Ninguno, señor. Esto es libre para los invitados.

ÁNGEL. — ¡Ah! ¿Se viene por invitación? ¿Y entonces, a mí, por qué me han cobrado?

CONSERJE. — Porque las invitaciones valen un luis, caballero.

ÁNGEL. — ¿A qué da derecho esta tarjeta?

CONSERJE. — A circular por los salones; a bailar; a gozar del espectáculo.

.....

ÁNGEL. — Por el momento no deseo otra cosa que hablar con el señor Lara.

CONSERJE. — Oh! El señor Lara, ex director de la Academia Nacional de Tangos en las repúblicas Argentina, Montevideo y Buenos Aires; ex profesor de danzas pampeanas de las esposas de dos presidentes del Ecuador; ex diputado, dos veces condecorado por los gobiernos de Bolivia, Bahía Blanca y del Brasil, diez mil francos mensuales... ¿Le conoce?

ÁNGEL. — Un poco, sí...

.....

ÁNGEL. — Entonces no habrá inconveniente para que hable con el señor Lara...

CONSERJE. — ¿Cuándo pidió el señor la audiencia por escrito?

ÁNGEL. — Nunca...

CONSERJE. — ¡Ah!..., pues entonces será casi imposible que el

caballero converse con el señor Lara... Salvo que el señor quisiera pagar un ticket especial de cien francos...

ÁNGEL. — ¿Cien francos para hablar con Lara?

CONSERJE. — ¡Oh!... Si no fuera así, el señor Lara perdería su tiempo con medio París... Puede usted pasar por el bureau y hacer la solicitud de la audiencia o pagar el ticket extraordinario... Por lo visto el señor no conoce el reglamento de la casa.

ÁNGEL. — No..., no conozco el reglamento de la casa, pero soy amigo de Lara.

CONSERJE. — Ése no es un título... Medio París es amigo del ilustre profesor. Ahí sale el señor Lara.

ÁNGEL. — Me acercaré a él.

CONSERJE. — Inútil empeño... El señor Lara os volverá la espalda y se tornará mudo como un pescado, si no le enseñáis el ticket...

ÁNGEL. — ¡Juan, Juan! *(Llamándole.)*

CONSERJE. — Inútil, señor, inútil...

JUAN *(saliendo, de frac, por la derecha)*. — ¿Quién me llama? ¡Tú!

ÁNGEL. — El mismo... *(Abrazándose.)*

CONSERJE. — ¿Será algún noble español? ¿Será el ex presidente de su país?... ¡Oh, oh!... *(Se va, haciendo aspavientos.)* ¡Si yo hubiera sabido!...

JUAN. — ¿Desde cuándo en París?

ÁNGEL. — Llegué el sábado...

.....

JUAN. — Hace más de un mes que logramos atraer gente a fuerza de habilidades y de farsas ya muy gastadas en empresas de esta índole... Siento que el tango agoniza...

ÁNGEL. — No... El tango no va a agonizar. Morirá de repente y desaparecerá como la llama de una bujía a la que se da un soplido... Una mañana te despertás y nadie sabrá lo que ha sido el tango.

JUAN. — No creo... Pasará tiempo... Hablan de Tjirle Tejas, una danza mitad mejicana, mitad yanqui, muy vistosa, muy sensual..., pero de aquí a que se imponga... *(Aparecen los dos criados. Uno trae el champagne y otro las copas. El Conserje les precede y sirve. Luego se van, pero se les ve a los tres a través de la cristalería.)*

.....

RODOLFO. — Pero esto es un cementerio... ¡Venga otro tango!

CONSERJE. — ¡Tango!... ¡Tango!... *(A la orquesta.)*

TODOS. — ¡Tango! *(Suena otro tango. Todos lo bailan.)*

ERNESTO *(por la derecha, muy borracho. Al son de la música)*. — Todo mentira... Esto es mentira... ¡Whisky! ¡Whisky!

REBECA. — Mira cómi está ese, Chopin.

CHOPIN. — ¡Ay! ¡Mi Dios di Israel! Ernesto...

ERNESTO. — ¿Cómo te va, smujen?

CHOPIN. — Mira, ti tingo dichos qui no vengas iscabiao... Vete dormir...

ERNESTO. — ¡Qué dormir! ¿Por qué no me prestaste los tres mil francos?... Devolvéme algo de lo que he dejado aquí... ladrón...

CHOPIN. — No insultos... qui vas preso...

ERNESTO. — ¡Qué voy a ir preso!... Lampá... Lampá la menega... Ya sabés que te tengo manyau... Lampá...

CHOPIN. — Te digo qui istás borracho... Véte... ¡Conserj!... ¡Ponga ese hombre in la calle!...

.....

MARGARITA. — ¡Qué frío!...

MANÓN. — También, con esta ropa de veranillo...

MARGARITA. — Es lo único que me quedó...

REBECA. — Yo mi voy a la cama. Esa es la istufa di los pobres... Vinite a dormir, Marga... Hace mucho frío... Hasta mañana. *(Váse al cuarto.)*

MARGARITA *(después de una pausa).* — ¿Qué piensas?

MANÓN. — En que no podés hacer el viaje a Marsella con esa ropa... Tenés que abrigarte...

MARGARITA. — ¡Oh!... En seguida que lleguemos a la línea hará calor. No te preocupes.

MANÓN *(en la ventana).* — ¡No tenemos ni un trapo que darte! Todo se fue... ¡Todo!... Che... ¡El montenegrino!

MARGARITA. — ¿Eh?...

MANÓN. — Voy a salir.

MARGARITA. — No. No me dejés sola...

MANÓN. — Ahí está Rebeca... Acostate... Ya vuelvo...

MARGARITA. — ¿Dónde vas?

MANÓN. — Nada. A una cosa... Ya vuelvo... *(Poniéndose el sombrero.)* Voy a traerte un traje. *(Suena otra vez el tango.)*

MARGARITA. — ¡Qué locura!... ¡No acabamos de hacer locuras!...

MANÓN. — Usted se calla... Ya vuelvo... *(Váse.)*

MARGARITA. — ¡Manón! ¡Manón! ¡Qué locura! ¡Ay!... Aire... *(Abre la ventana y se ve el resplandor rojo de las aspas del Moulin.)* ¿Qué pasa por mí? ¡Aire, aire! ¡Allí!... El Molino Rojo... No... No quiero verle... ¡Ernesto!... ¡Ernesto!... Me siento morir... ¡Ernesto!...

ERNESTO. — ¡Eh! ¡Déjame!...

MARGARITA. — ¡Ernesto!... ¡Rebeca!... Tengo miedo... ¡Juan mío!... ¡Juan mío!.. no me dejes sola!... No puedo más... ¡Sola! ¡Madre mía!... Sola... ¡Ernesto!... ¡Ernesto!...

ERNESTO. — ¿Qué hay?

MARGARITA. — Llamá a Juan...

ERNESTO. — ¡Dejalo que se quede... Dejalo que lo roben!... ¡Ladrones!... Dormí... Dormite... No pensés en nada... Lo mejor es dormir... Así..., como yo..., como yo... ¡Ladrones!... ¿Lloras?... No llores... Dormite... *(Margarita rueda por el suelo. Llegan Chopin, Rodolfo, luego Juan.)*

RODOLFO. — Sí, ahí está... Borracho... Subió...

CHOPIN. — ¿Li habrá dicho qui Juan no si va con ella?

RODOLFO. — No debíamos haberlo dejao subir. Y si se lo ha dicho, es mejor que lo sepa ahora y no mañana...

CHOPIN. — ¡Pobrecita!... ¡Marga!... ¡Marga!...

MARGARITA. — ¡Ay! ¡Me muero!... ¡Rodolfo!... Llama a Manón... ¡Que venga Juan!...

CHOPIN. — Istá helada... ¡Marga!...

MARGARITA. — No puedo... ¡Aire!...

CHOPIN. — ¡Istá helada!... Llama a Juan... No mi aflijas... No mi pongas triste... Yo qui siempre los hi hecho riir, también estoy triste y tingo ganas di llorar... Salgamos di aquí... Il mar nos curará a todos... No nos llivamos nada... Ista lección es definitiva. ¡Il pobre ruso ya no lis hará riir nunca más!... ¡Eh!... ¡Marga!... *(Separándose aterrado.)* ¡Muerta!... *(Cae Margarita largo a largo.)*

JUAN. — ¿Qué pasa?... ¡Marga!... *(Agachándose hasta ella.)* ¡Muerta!... TELÓN. FIN DE LA COMEDIA.

JUAN PABLO ECHAGÜE

UNA ÉPOCA DEL TEATRO ARGENTINO

El Tango en París, por Enrique García Velloso

La extraordinaria —y probablemente efímera— boga que el tango está alcanzando en tierras europeas, ha llamado la atención de los que escriben para el teatro. Richepin, el cantor de los vagabundos, hará representar dentro de poco en París una pieza, titulada *Le tango*. Según informamos ya en estas columnas, el autor de *La Glu* considera que la famosa danza no es tan moderna como creíamos. El tango nos vendría de los griegos. Esperamos a conocer la conferencia en que el conspicuo académico ha sostenido ésta teoría, sobre la cual el telégrafo no nos transmite sino informes sumarios, para enterarnos de los maravillosos avatares en cuya virtud la soberana euritmia plástica de los helenos ha podido revivir, a través del tiempo y del espacio, en los ritmos dislocados y las actitudes lúbricas de nuestro baile popular. Aguardemos con prudente escepticismo la demostración. En vez de historia documentada, ¿no irá a ofrecernos Richepin algún brillante ejercicio de retórica para probar su peregrino aserto?

Mas dejando de lado el valor estético del tango, era natural que

su fabulosa difusión interese a los que observan la vida contemporánea y buscan elementos de arte en ella. El tango argentino ha hecho sentir cierta influencia perturbadora en las costumbres mundanas de las principales capitales. Lo prueban las encuestas y las polémicas que, a su respecto, atestan la prensa extranjera. Casi no se puede abrir un diario o una revista de París, de Londres, de Berlín, hasta de Nueva York, sin encontrarse con referencias al tango argentino. Reproducciones gráficas de sus pasos y figuras, discusiones sobre su verdadera procedencia (¿el salón o la Suburra?), condenaciones y apologías, bienvenidas y alarmas ante la invasión...

Difusión tan vasta, que comporta, a no dudarlo, una fuerza dinámica importante, debía provocar en los medios donde se operase, acciones y reacciones dignas de ser anotadas por el arte. Richepin va a llevar en París el tango al teatro, con criterio de esteta, según parece. Don Enrique García Velloso acaba de tratarlo con criterio de observador y moralista.

En *El Tango en París*, pieza estrenada anoche en el Argentino por la compañía de don Florencio Parravicini, el señor Velloso recoge y comenta en forma amena, aunque no exenta de emoción, la historia del peregrinaje de la danza criolla por las orillas del Sena, y los efectos de contragolpe que el mismo determina en el país de origen.

NOTA SOBRE EL TANGO EN MARIANNE, *DE PARIS*

(26 de octubre de 1913)

Hoy era la reunión de las cinco academias, bajo la presidencia del señor Noel Valois, del Instituto, que hizo el elogio de los académicos fallecidos durante el año. Luego de la alocución de Lemonnier, de la Academia de Bellas Artes, y de la del señor Welschinger, de la Academia de Ciencias, el señor Jean Richepin, con su arte encantador y verdadera alegría lírica, hizo el elogio del tango, esa danza que tiene su origen en las más remotas antigüedades y que merece el interés de todas las academias.

Sin razón —dijo el ilustre académico— se reprocha al tango su carácter popular, su origen extranjero y su inconveniencia. El carácter inconveniente de una danza no puede imputarse sino a los bailarines y es indudable que todas las danzas que bailan las princesas son de origen muy humilde. En este París hospitalario, desde el vals alemán, la polka polonesa, hasta el boston americano, han florecido todas las danzas de origen extranjero; no se puede ser severo con el tango.

1914

R. B. Cunnichame Graham

EL RIO DE LA PLATA

El Tango Argentino

Dentro del hotel, calentado por medio del vapor, en una atmósfera cargada de las emanaciones de la carne, que excitan el cerebro como los humos del *whisky* azotan los nervios del borracho, se ostentaba la flor de la sociedad cosmopolita que ha plantado su tienda en la capital de Francia.

.....

Eran los primeros días del advenimiento del tango argentino, la danza que le ha dado la vuelta al mundo en un contoneo de las caderas. Las señoras lo declaraban encantador, cerrando los ojos y dejando pasar un ligero temblor de emoción por sobre los labios. Los hombres afirmaban que ésa era la única danza digna de ser bailada.

.....

Manteniéndose el uno cerca de la otra, que la pierna del pantalón tan bien aplanchado desaparecía entre la estrecha falda, el hombre ceñía con un brazo a la mujer de tal manera que la mano iba a quedar cerca del rostro de ella. Giraban en torbellino, doblegándose hasta el suelo, tirando las piernas hacia adelante, y dando siempre vueltas, todo con un movimiento de caderas que parecía fundir en un todo armonioso el pantalón irreprochable y la falda hendida. La música se iba haciendo más tumultuosa y los compases se multiplicaban hasta que, con un salto, la mujer se arrojaba, por un instante, en los brazos del danzante, que la depositaba en el suelo con tanta maña como si se tratara de un huevo acabado de poner. En seguida hacía la venia para desaparecer.

.....

¿Con que Tango Argentino, eh?, quedé yo pensando, cuando mis amigos me hubieron dejado solo. Pues ha cambiado endiabladamente al atravesar los mares, aun descontando la diferencia de escenario entre los hoteles de París y la comarca en donde lo vi bailar hace muchos años. [En un rancho en el Uruguay en un recodo del Yí.]

.....

Al fin cesó el canto y la orquesta preludió un tango, lento, acompasado y rítmico.

Los hombres se alzaron y quitándose las espuelas, se retiraron al rincón de la pieza, donde las mujeres se habían amontonado como para protegerse las unas a las otras, y con un cumplimiento las trajeron al espacio destinado a la danza. El poncho flotante y el chiripá que hacía oficio de pantalones oscilaba en el aire como las tar-

tanas de un escocés de la montaña flotan cuando su dueño baila. Las ropas sueltas les daban a los movimientos del gaucho, cuando giraba con su pareja, un aire de desenvoltura y facilidad, en tanto que los ojos miraban por encima de los hombros, y las caderas se balanceaban de un lado a otro.

A ratos se separaban, volvían a acercarse con aire de gravedad y luego el hombre, adelantándose, tomaba a su pareja por el talle y parecía impulsarla hacia atrás, con los ojos cerrados, en una expresión de beatitud. La circunspección era la nota dominante de la escena, y aunque los movimientos de la danza no carecían de atrevimiento, según la intención de los danzantes, en el efecto había mucha gracia, y la había también en el suave modo de escurrir el cuerpo y de agitar en la luz vacilante los vestidos rayados de colores vivaces y originales [...]. Tangos, cielitos y pericones se sucedían los unos a los otros.

[Al respecto de la precedente transcripción conviene seguirla de la justa crítica que hace Carlos Vega al trozo reproducido y que se inserta a continuación tomándola de *Danzas y Canciones Argentinas*, Buenos Aires, 1936, página 265, nota]

Con respecto al tango, conviene reconocer los anacronismos.

Cunninghame Graham, el escritor inglés recientemente fallecido, vino al país hacia 1870 y regresó alrededor de 1884 a Europa. Refiere, en un artículo titulado *El tango argentino*, al parecer escrito en París poco antes de la gran guerra, que al ver bailar el tango argentino en Francia, le vino a la memoria una escena de la campaña argentina [Vega no leyó bien; la escena la pone el escritor inglés en un recodo del Yí, río del Uruguay] —un baile en un rancho, primorosamente descrito— en que "Tangos, cielitos y pericones se sucedían los otros a los otros...".

Naturalmente, en 1870-1884 un tango criollo con danza enlazada no existía, y mucho menos en la campaña. A más de treinta años de la escena, seguramente confundió el tango con la habanera, que ya se bailaba en los ranchos.

Ezequiel Soria, por su parte, escribe en 1896 su zarzuela *El sargento Martín*, cuyo argumento se desarrolla en 1866. En la escena V, dos personajes discuten preferencias. Dice uno: —*Mejor sería una milonga o un tango.* Y el otro le responde: —*Aquí en las provincias no bailamos eso.* El primero añade: —*Amigo, allá en Buenos Aires, ¡qué farras! Tango, mazurka y puro corte.*

Pues no; ni en las provincias ni en la ciudad se bailaban en 1866 ni el tango ni la milonga. Soria se olvidó de que su acción ocurría treinta años antes.

ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO

EL ENCANTO DE BUENOS AIRES

Es un barrio lejano, sórdido y casi desierto.

En el suelo, lleno de agua, las raras luces del alumbrado público se reflejan con livideces espectrales.

Por la acera, verdadera *vereda*, como aquí se dice, marchamos a saltos, sobre los charcos, los tres invitados del hombre que mejor conoce los arrabales porteños. Delante, haciendo nobles discursos sobre la música popular, va Blasco Ibáñez. Detrás de él, callado y nervioso, camina Emilio Thuillier. Yo trato de no abandonar a nuestro gentil *cicerone*.

—Claro que no será como lo que usted ha visto en París —exclamó éste—. Para eso hay que ir a los cabarets del centro, donde las muchachas de Francia...

Mas no son muchachas de Francia, no, ni tampoco gracias, afinadas y estilizadas, lo que deseamos ver, sino flores naturales del fango porteño y ondulaciones orilleras.

—Eso verá, murmura.

. . . . . .

A no ser el nombre, ¿qué tiene de común el tango andaluz, bárbaro, sublime y patético, con su hermano el tango argntino, fino, felino, y cortesano?

El baile que veo esta noche en este *bouge* de Buenos Aires y que es el mismo que he visto antes en los salones parisienses, lejos de encarnar el triunfo religioso de la sana y fuerte Venus popular, personifica el estudio, el dominio de sí mismo, la aplicación sabia y el artificio refinado. No hay, en él, ni una nota, ni un ritmo, ni un paso, ni un gesto, ni una actitud, que sean naturales, que sean francos, que hayan nacido de la tierra, cubiertos de sudor amoroso, cual una flor silvestre.

Ya la sola indicación de que según la frase técnica, se trata "de una danza a contratiempo", indica su carácter afectado y docto. Pero esto no es todo. Cada detalle, cada movimiento, cada figura, cada ondulación, cada balanceo, es de una sabiduría afectadísima.

[Como nota final cita Enrique Gómez Carrillo la frase de Lugones: "Seleument le tango, j'y insiste, se danse ici —Paris— comme la bas".]

LEOPOLDO LUGONES

LA MUSIQUE POPULAIRE EN ARGENTINE

[Traducción al francés del capítulo correspondiente de su futuro libro *El Payador*, con modificaciones al final, pues el artículo concluye así:]

Quoi qu'il en soit, si, par la musique on peut juger de l'esprit d'un peuple; si la musique est, comme je le crois, la relevation la plus sincère de son caractère, le lecteur apprendre a connaitre le gaucho par les morceaux typiques qui suivent.

Leur brio élégant, leur grace légère, leur délicatesse sentimentale lui révéleront, entre autres choses, que le tango n'est pas de la famille...

(*Revue Sud Americaine*, Paris, 1er. Année. Vol. V.)

ROBERTO MARTÍNEZ CUITIÑO y ROBERTO RISELLI

EL MUNDO DEL TANGO

Es de día. Sala regiamente amueblada. A foro izquierdo un piano. A foro derecha una vitrina con bibelots. Sofáes y biombos de buen gusto. Juego de mesa para té volante para mayor comodidad. Puerta foro y laterales. Derecha e izquierda del espectador.

AÍDA. — A mi juego me llamaste... ¡Tengo que contarte más cosas! ¡Anoche, qué garufa! Hasta hubo vigilantes... Champagne... ¡Qué sé yo!

NÉLIDA. — ¿Champagne?... Entonces, ¡ya sé quién pagó! ¿Carpincho?

AÍDA. — ¡Con un pecho colorado! ¡Hacía rato que no veía uno de ésos!

NÉLIDA. — ¿Y se divirtieron?

AÍDA. — Sí... Como para divertirse con la niña. No pudimos bailar ni un tango.

NÉLIDA. — ¡Blanca, seguro, lo de siempre!

AÍDA. — Sí; fue la causante del programa de comisaría. Vos sabés como es... ¡Que no quiere champagne porque le recuerda que sé yo qué cosas! Bueno: anoche se calentó el pico y se bebió como tres botellas...

NÉLIDA. — ¿Y se alegró?

AÍDA. — ¡Sí; al revés! ¡Tranca sentimental! Bailó, cantó, lloró, se acordó de toda la parentela y al último, ¿sabés por lo que le dió? ¡Porque un italiano narigón que la miraba era pariente, primo, qué sé yo!

NÉLIDA. — ¡Está bueno!

Aída. — No había forma de convencerla de lo contrario... y Alfredo, muy serio, le decía: "Vos lo confundís por la nariz postiza" y encarándose con el italiano le dijo: "Che, sacate la nariz, a ver si te conoce'. ¡Mamma mía la que se armó! '¿Naso postizo?", decía el italiano, que estaba bastante hecho. ¡Y para probar que era natural se acomodó una de piñas que se la dejó como berenjena! ¡Qué rico tipo! Y se acopló ahí no más con nosotros...

Nélida. — ¿Y Blanca?

Aída. — Lo que vio al gringo lleno de sangre, se desmayó. Bueno... Todo un escándalo. Se agolpó toda la gente...

Nélida. — ¿Pero hubo...? *(Hace signos de trompis.)*

Aída. — ¡No!

Nélida. — ¿Y por qué intervino el vigilante?

Aída. — ¡Esperate! Cuando nos veníamos para el centro, sonó el pito de un tren y a Blanca le dio porque era el de la fábrica y ahí no más se nos tiró del coche, empeñándose en ir a trabajar...

Nélida. — ¡Está bueno!

Aída. — La subimos y le dio tan fuerte con el trabajo que hasta convenció a Alfredo y juntos se bajaron en una fábrica empeñados en entrar. El portero los echaba y Alfredo, cabrero, le pegó una trompada diciéndole: "¡Qué se cree! ¿Que soy un haragán?" ¡Pito, agente, comisaría! y ¡zás!...

Nélida. — ¿Calabozo?

Aída. — Cincuenta del ala por cabeza... ¡Y el pecho colorado murió!

Nélida. — ¿Y el italiano?

Blanca. — El italiano lo salió mangando a Carpincho...

Nélida. — ¿En cuánto?

Aída. — En un peso para el duerme.

Nélida *(ríe fuerte)*. — ¡Qué programa!

Adolfo Rey

NOTAS DE VERANO

Gran fiesta ayer en el Parque Hotel. La buena sociedad montevideana ha querido juzgar de visu del famoso tango, que tanto preocupa a las cancillerías de la elegancia y de lo mundano, para darle un puntapié que lo derrengue o carta de ciudadanía que lo haga persona grata y le permita circular por los salones de abolengo.

.....

Se siguen otros números y el público se aburre impaciente hasta llegar al *clou* de la fiesta.

Dos parejas bailan el tango uruguayo y el tango argentino. No veo, no acierto, a discernir las diferencias, si es que existen, aunque creo que lo que existe es el prurito de querer tener algo propio y

nacional que se distinga de lo ajeno, aun siendo exactamente lo mismo.

.....

Monsieur Richepin ha dedicado al tango una calurosa defensa, aplaudiendo la boga de esa *danza encantada* en la que no ve nada de inmoral, antes bien, la considera como una resurrección de la antigua belleza plástica, de las bellas actitudes estatuarias que respiraban pasión, calor y vida, gallardía y elegancia. Según el mismo Richepin (que debe de haberlo leído en algún valiosísimo papyro ignorado del resto de las gentes) el tango se encuentra ya en las danzas guerreras de los antiguos tebanos; es decir que ya se bailaba ayer tarde.

1916

Leopoldo Lugones

EL PAYADOR

Si por la música puede apreciarse el espíritu de un pueblo; si ella es, como creo, la revelación más genuina de su carácter, el gaucho queda ahí manifiesto. El brío elegante de sus composiciones, su gracia ligera, su delicadeza sentimental, definen lo que hoy existe de música criolla, anticipando lo que existirá mañana. En aquella estructura, de suyo alada, está el secreto de su destino superior, no en las contorsiones del tango, ese reptil de lupanar, tan injustamente llamado argentino en los momentos de su boga desvergonzada. El predominio potente del ritmo en nuestras danzas es, lo repito, una condición viril que lleva consigo la aptitud vital del engendro. La desunión corporal de la pareja resulta posible y gallarda, gracias al ritmo que así gobierna la pantomima, en vez de ser su rufián, como sucede en la *música* del tango, destinada solamente a acompasar el meneo provocativo, las reticencias equívocas del abrazo, cuya estrechez exige la danza, así definida bajo su verdadero carácter.

1917

Ricardo Güiraldes

RAUCHO

[Güiraldes nos relata tres noches de tango en París:]

Raleó la gente. Los tziganos atacaron, a expresión libre, un tango desrimado, y un gran hombre, lívido, medio calvo, de cara acarnerada, bailó con acento extranjero.

Gonzalo se levantó diciendo a Raucho:

—Voy a traerte una compañera.

—No, hombre; prefiero ver. Déjame que me acostumbre.

Pero Gonzalo se dirigió a una mesa cercana, habló un instante con una pareja, volvió con una mujer rubia, delgada, de ojos claros, con cuerpo grácil, de andar descaderado e incierto, como si se enredara en el raso blanco de su vestido, que le ceñía los pasos. Era joven, casi incompleta, a excepción de sus caderas movedizas, como maravilladas de vivir.

Raucho se puso de pie, aguantando la presentación elogiosa.

Ella decía, como una confesión amorosa de impúber:

—¡Oh! Yo adoro el tango.

No pudo Raucho excusarse. Un cuerpo se agregaba a su cuerpo con docilidad. Temeroso al principio, hizo pasos sencillos; tomó coraje, visto la pericia de su compañera, y bailó sin reparos, dejándose andar al dictado del ritmo.

Ella lo seguía, plegada a su voluntad, previendo los *cortes*; el raso resbala sutil; Raucho manejaba la cintura abandonada y un vértigo blando le hace saborear intensamente la compresión de sus dos cuerpos.

Se miraron cerca; Raucho sintió que algo debía decir a la sonrisa húmeda y dijo lo que pensaba:

—Si tiene usted el cuerpo que se presiente...

—¡Puede ser que mejor!

Sus ojos se concentraron en una risa dolorosa, vorazmente sensual.

Los aplaudían. Raucho hizo a su compañera una reverencia algo incómoda.

.....

[La segunda vez:]

Bailaron sin restricciones; lo circundante: ruido, movimiento, música, era inexistente ilusión sólo creada para fustigarles los nervios de tensiones acrecentadas. El tango hizo el resto. Él la plegaba a su voluptuosidad lenta, poseyéndola sumisa en la obediencia de los pasos.

Ella seguía guiada por el brazo fuerte, el compás exótico y lánguido, ritmo de una raza extrañamente pausada y voluntariosa.

Y le dijo, abandonando hacia atrás su nuca consistente:

—El tango eres tú.

.....

[La tercera noche.]

Entretanto recobra su silueta de gallo pisafuerte; es un hombre que sabe donde pone el pie.

Los bulevares, el café de París, Fischer, l'Abbaye, todo está en su mano. El tango lo ha hecho familiar en el mundo híbrido de los cafés nocturnos, y cruza saludos, apretones de mano, o tuteos con amigos de ayer.

Piernas tiesas, hombros levantados, enlazando pasos sencillos y haraganes, baila como cumpliendo una obligación fastidiosa, mientras

la cara, dura, de mirada hostil, sonríe de reojo, condescendentemente, cuando allí encuentra una atención femenina.

CARLOS IBARGUREN

DE NUESTRA TIERRA

Un producto ilegítimo, que no tiene la fragancia silvestre, ni la gracia natural de la tierra, sino el corte sensual del suburbio, ha corrido por todo el mundo deleitando a la clientela abigarrada de los hoteles europeos y de los cafés cantantes de las grandes capitales: el tango, al que el mundo ha dado la patente de argentino, otorgándole una filiación que en realidad no tiene. El tango no es propiamente argentino; es un producto híbrido o mestizo, nacido en los arrabales y consistente en una mezcla de habanera tropical y de milonga falsificada. ¡Cuán distante al crudo balanceo del tango es el noble y distinguido de la cueca, que se desenvuelve con una mímica tan aristocrática como la de una pavana o de un minuet!

1918

ALBERTO P. CORTAZZO

EL PARDO FLORES

MATACO. — ¡Macana! Yo le digo que nosotro con la viola rumbiamo pal'afalto, que allí está nuestro porvenir. ¡Entendelo, Gerundio, entendelo!

GERUNDIO. — ¡Y güeno, mudémose!

MATACO. — Decime vos, que la vas de pensador: ¿no es ese nuestro porvenir? (Entra Jarabe y se coloca detrás de los payadores.)

PARDO. — Déjense de violas y milongas. Con eso, no se vive. El porvenir no lo van a encontrar en esas cosas, sino en el taller, trabajando.

JARABE. — ¿Trabacar, éstos? ¡Qué va a trabacar esta yunta de vagos!

GERUNDIO. — ¡Rajémose, Mataco!

MATACO. — ¡Rajémose, Gerundio!

(Mutis de ambos por su puerta, segundo término derecha.)

ALFREDO FRENCH

LAS DE WILSON

(En un baile de campo se dibujan las figuras de un tango): Tocaron un tango. Sus notas son el lenguaje musical de un ruego

amoroso; es algo que vibra en la emoción, algo que sonríe, escapa, viene y se va, suplica y llora y hay audacias evitadas, un beso, ribetes canallescos; languidece, sube en un arranque a lo alto, cae y vuelve, elemental como lo verdadero y describe achaques del querer con calidez sincera. El tango es la comunión más perfecta de la música y del amor del pueblo; otras habrá que lo interpreten, pero ninguno lo dice al ras de la pasión. Bailándolo, las mujeres fueron más ceñidas por los brazos varoniles y a muchas, en deliquio sencillo, se les cayeron los párpados.

En el cuarto no se escuchaba una voz y parecían estarse oyendo las sensuales armonías bajo las alturas de una nave.

José González Castillo y Alberto E. Weisbach

LOS DIENTES DEL PERRO

Interior de un cabaret en pleno funcionamiento. La orquesta (típica) sobre una tarima. Mesas, sillas y demás, en la disposición de costumbre. María Esther, en primera mesa a la derecha; Angélica y Turdera, en segunda mesa, a la izquierda; Viejo Amigo y Payo Martínez, en segunda mesa a la derecha; La Patota e Ivonne, en primera mesa, izquierda.

(Un segundo antes de levantarse el telón la orquesta típica comenzará a ejecutar un estilo triste. Al levantarse el telón, aparecen todos escuchando con alguna religiosidad la música, a excepción de Ivonne.)

. . . . . .

(La orquesta comienza a ejecutar un tango. Se ha de bailar el tango como en los cabarets. Una pareja de mujeres solas. Con "cortes y quebradas". En la orquesta debe haber los ruidos peculiares de las auténticas, gritos, ladridos, silbidos, etc.)

Angélica. — ¡Un momento!... Vení, papaito... Señores: este tigre (señalando a Turdera) y no hay dos, es un bailarín científico del tango. ¿Percatan?... (Turdera le amaga cariñosamente un golpe de puño.) ¡Parate!... ¿Y yo?... Aunque soy remanyadísima, ¡soy su papá!... *(Mirando a María Esther.)* ¿Verdad, Papaito? *(Bailan.)*

Patotero 1º (que ha seguido haciendo libaciones, tararea el tango y se conmueve con sus notas). — ¡Ah! ¡Tango! ¡Tango! ¡La siento en el alma a esta música tan nuestra!... *(Llorando.)* ¡Pucha!... ¡Cómo estoy de triste! *(Tira una bolita al viejo, que pasa bailando, y sus compañeros lo imitan, hasta aumentar el calibre de los proyectiles.)*

Payo. — Compadre, abra el paraguas que llueve...

Viejo. — Al que yo le pesque, le voy a hacer sonar el coco. *(Arrecian los proyectiles y entonces el Viejo se encara con el Pato-*

tero 1º) ¡A vos mismo!... *(Patotero 1º mira a un lado y otro y después se ríe.)* ¡A vos mismo, llorón!...

PATOTERO 1º — ¿A mí me habla?

VIEJO. — ¿Y a quién será?... *(Patotero 1º se levanta y le da un trompazo, al que siguen otros de los demás patoteros. Intervienen los mozos y el patrón y se hace la calma, después de invitar al viejo a que abandone el local. La orquesta acalla el bochinche o, mejor dicho, lo aumenta, a puro tango.)* ¡Si los yego a agarrar por mi provincia!... *(Vase.)*

PATOTERO 1º — Perdone che, Payo, ¿no?

PAYO. — ¿Yo?... ¿Por qué?... Le estuve diciendo que la iba a ligar... *(Turdera y Angélica se sientan a invitación de éstos en la mesa de los patoteros y piden de beber.)*

ANGÉLICA *(riendo)*. — ¡Se dan masajes faciales gratuitos!... *(La orquesta continúa el tango. Ivonne canta una canción con estribillo y a continuación María Esther sale a cantar. A pedido de los concurrentes canta "Mi noche triste".)*

CARLOS MAURICIO PACHECO

TANGOS, TONGOS Y TUNGOS

En Buenos Aires. Ayer

Un café recreo en los alrededores del hipódromo... Al levantarse el telón están en escena varios clientes de la casa, ubicados en distintas mesas. Es gente de stud... A derecha, por puerta primer término, se pasa a la habitación donde en una mesa especial de golfo, se despluman los aficionados, en una partida bastante fuerte...

AGOTIÜ. — Rico tipo. Sos un cuchillo c'madera, que ni corta ni pincha. Mirá: en la vida hay que ser algo, bueno o malo. Vos no sos nada. Andás en este mundo de tongos, de tangos y de tungos y ni te acomodás, ni bailás, ni sabés enhorquetarte y pelarte un premio... aunque la llevés en fija... Decente, no sos, porque caís a cada rato y en la mala estás prendido sin cazar nunca la buena. Decime, ¿vos qué sos?

.....

MUTACIÓN

Se festeja el triunfo de Centauro. En el comedor, donde está la gran mesa, nutrida de viandas y bebidas, se ha instalado la orquesta típica del caso. Al levantarse el telón un gran tango milonga llena la casa y es bailado y hasta coreado por los danzantes, cuyas voces se mezclan a los taponazos del champagne...

.....

ROSA. — ¿Qué me decís, Tiburcio? (Medio chusca.) La vida es un tango.

TIBURCIO. — La vida es un tongo. (Se sienta.)

ROSA. — Cierto, che, y nosotros somos los tungos... Tiro corto, tiro largo. Quién se pela los premios y quién no sale de perdedor. Vos, completamente forfait. En cambio, Pascualín es un crack...

ALBERTO VACCAREZZA

VERBENA CRIOLLA

Frente al salón de baile de Villa Crespo. Sobre la puerta un letrero con esta inscripción: BAILES POPULARES. ENTRADA GRATUITA.

DON CARLOS *(desde la puerta, agitando una campanilla):*

Señorita o caballeros,
todo el mundo puede entrar.
Señorita o cabayeros,
lo bailongo va a empezar.
¡Puede entrar! ¡Puede entrar!
Lo bailongo va a empezar.
¡Lo bailongo, lo bailongo,
lo bailongo va a empezar!

LAS MUJERES *(por la derecha, marcando el baile al compás de la música):*

Paso a paso aquí venimos,
las milongueras,
las más taqueras
de este lugar.
Somos todas, pobrecitas,
flores del fango,
pero pal tango
no hay ni que hablar,
con la que raye,
ni pa empezar.

1919

JUAN A. CARUSO

NOBLEZA DE ARRABAL

CARLOS. — Tomá, vieja: cocaína. *(A María Angélica.)*

AMIGO 1º *(al 2º).* — Vámonos, porque no me puedo contener. *(Se levanta.)*

CARLOS. — Permítame, amigo: ¿de qué se escandaliza?

AMIGO 1º — ¿No le da vergüenza abusar de esa pobre mujer?

CARLOS. — ¿Abusar?

AMIGO 1º — O matarla, que es peor.

CARLOS. — La muerte es lo único que puede devolverle la vida. Esto no existía cuando éramos más atrasados. Antes el tango no era nada más que un baile arrabalero; lo bailaba la gente de nuestro más bajo fondo social; y entonces nos horrorizábamos porque esos bailes tenían el epílogo de una puñalada. Pero fue a París, a Londres, a Norteamérica, que nos devuelven el tango aristocratizado, modernizado, civilizado, con el éter, la cocaína y la morfina. Es la civilización. Sin esas desgraciadas (por María Angélica) los cabarets no tendrían ningún atractivo y la gente bien, como nosotros, no se divertiría. Créame, amigo, chupe, emborráchese, que polvo eres y polvo serás.

EDUARDO. — Che, Carlos, dedícale una poesía al tango.

CARLOS:

Surgen notas armoniosas
cuando de esos instrumentos
de las típicas orquestas,
que dirije el mandoneón
tocan tangos compadrones
con sus rítmicos lamentos
impregnados de una dulce y cadenciosa
[vibración.

Los apuestos bailarines,
las eróticas rameras,
tentadoras con sus trajes
a la moda negligé,
enlazadas por el talle,
balanceando las caderas,
voluptuosas van bailando
por el amplio cabaret.
Al mirar esos salones
con su lujo sorprendente,
el champaña descorchado,
la riqueza del ambiente,
el *smoking* de los mozos,
yo recuerdo el arrabal
cuando el clásico organillo
le tangueaba en las orillas
y bailaban los compadres
en la esquina, en zapatillas,
el genuino tango criollo,
nuestro tango nacional.

MANUEL GÁLVEZ

NACHA REGULES

En los cabarets se codeaban el ruidoso libertinaje y la curiosidad. El cabaret porteño es un baile público: una sala, mesas donde

beber y una orquesta. Jóvenes de las altas clases, sus queridas, curiosos y algunas muchachas "de la vida", que acuden solas, son los clientes del cabaret.

El tango, casi exclusivo allí, y la orquesta típica, instalan, entre el champaña y los smokings, el alma del arrabal. Los músicos cantan ciertos tangos, gritan, golpean las maderas de los instrumentos, gesticulan las siluetas de los danzantes, se tuercen, se enredan, se paralizan.

Y el bandoneón, con las notas bajas y oscuras, subraya de largas sombras dolorosas, los tangos.

MANUEL ROMERO Y PASCUAL CONTURSI

PERCANTA QUE ME AMURASTE

Salida sobre una puerta practicable que da al foro, que da a un pasillo; a la derecha, una cama modesta. A la cabecera, un retrato de mujer, colgado. Foro izquierdo, un ropero. A un costado, colgada, una guitarra. Lateral izquierda, un lavatorio; sobre él, frascos "adornados con moñitos", etc. En el centro de la escena una mesa de pino; sobre ella, un calentador con una ollita, y una servilleta tendida con plato y cubiertos. Una lámpara a media luz. Es de noche. La orquesta toca pianísimo el tango "Mi noche triste".

ALBERTO. — Ya te he dicho que quiero vivir solo.

EL GORUTA. — Merá que baila con corte macanudamente.

LA LORA. — No tanto.

EL GORUTA. — Terale un corte, che, Lora... *(La Lora hace unos cortes ridículos.)*

. . . . . .

EL RENGO. — Salú, camaradas. Ahí tengo la orquestina en el boliche.

EL GORUTA. — Bueno, vamos, ponete el saco.

ALBERTO. — He dicho seriamente que no salgo esta noche.

LA RUSITA. — Eso sí que está lindo.

LA PELADA. — Y bue...no, qué embromar, de...dejálo...

EL RENGO. — Me parece bien. Es mejor que no vaya el amigo Alberto.

EL GORUTA. — ¿Por qué?

EL RENGO. — Porque he sabido que entre los invitados figuran el Pardo Gómez y...

ALBERTO. — ¿Y Adelina?

EL RENGO. — Vos lo has dicho.

BICICLETA. — Entonces, no te conviene ir, hijo.

EL GORUTA. — Hay que evitar un incidente.

ALBERTO. — Ahora sí que voy...

Reencuentro de Adelina y Alberto

ADELINA. — Alberto, abrazame como antes... Así... soy tu Adelina...

ALBERTO. — Sí, sos la misma, lo veo... "Percanta que me amuraste"... Qué triste estaba el bulín esperándote.

ADELINA. — ¿Está todo como antes en el bulín?

ALBERTO. — Todo igual... El retrato sobre la cama, la guitarra en el ropero...

ALBERTO. — Ahora todo recobrará la alegría en el cotorro. Todo... el espejo, la catrera, hasta la lámpara brillará mejor... *(La besa mientras el coro entona a media voz.)*

TODOS. — "Y la lámpara del cuarto también tu ausencia ha sentido, porque su luz no ha querido mi noche triste alumbrar..."

Telón lento

1920

ENRIQUE GARCÍA VELLOSO

ARMENNOVILLE

El jardín del Armennoville, *a las dos de la madrugada. Del quiosco donde están los bailarines llegan voces y músicas que se entremezclan a las cornetas de los automóviles que se supone van entrando o saliendo. En las diversas mesas, grupos de gente movediza, alegre o triste. Mujeres elegantes, mujeres cursis; tipos exóticos, hombres de smoking, hombres de saco. Toda esta concurrencia realizará una pantomima viva y lo más naturalmente posible, cuyos efectos quedan librados a la dedicación inteligente de los artistas y a la destreza de la dirección escénica. Llenará como una obsesión durante casi todo el cuadro, el tango y los demás bailables de moda, cuyas melodías se percibirán muy suaves, muy lejanas, para que el diálogo se oiga en todo momento. En primer término, en una mesa, dos mujeres volantes.*

BENJAMÍN. — Sí; he pasado siete años lejos de todo esto... El trabajo ha sido mi Jordán. ¡Buena falta me hacía lavarme de todos los pecados!

NORBERTO. — Pues la patota nuestra sigue firme en la brecha. Los únicos desertores han sido vos, que te fuiste a la estancia de tu padre, y Luis, que se casó.

BENJAMÍN. — ¿Tu programa de vida sin variantes?

NORBERTO. — Desgraciadamente, corren mis horas así... entre alegrías ficticias... entre amores volantes. Pero estoy cansado, che. Vos fuiste fuerte. Tuviste voluntad. ¡Quién pudiera seguir tu ejemplo!

BENJAMÍN. — Yo iba por muy mal camino. Cuando en plena pampa, en la soledad de mi cuarto de capataz de estancia, evoco las escenas locas de que fui protagonista, me parece que revivo con el recuerdo una pesadilla... Si vieras qué estúpido, qué inútil resulta todo esto frente al trabajo y a la tranquilidad del campo... ¿Qué han dejado en mí aquellas escenas? Ni aún el recuerdo de un amor alegre. ¡Qué amarga es la alegría del calavera porteño!, ¿verdad?

CARLOS SCHAEFFER GALLO

CANCIONES POPULARES

¡Maldito tango!

IVONE. — ¡Y *le tangó*, ¡oh! *le tangó!*... Así he rodado, así he caído... Es mal amigo *le tangó*... Todo lo he olvidado... todo... madre, familia, hogar... Todo... Y entre tanto, soy la preferida de muchos sin pertenecer a ninguno... El oficio de amar ha matado al amor. En fin, yo no podría vivir sin el cabaret..., sin la música... sin el champagne... sin la noche larga de la locura. (Pausa.) *¡Le tangó, le tangó!* Él me da la vida, matándome poco a poco. ¡Maldita sea! Y... sin embargo, no puedo... no puedo dejarlo... (Pausa.)

CORINA (que, olvidando la plancha sobre la "combinación" se quedó embobada ante el relato de Ivone). — ¡Ah!

IVONE. — ¿Eh? (Transición, incorporándose.)

CORINA. — ¡Señora! ¡Qué desgracia! ¡La combinación!...

IVONE. — ¿Qué?

CORINA. — ...¡Se ha quemado!...

IVONE. — ¡Oh! (Reprimiendo su disgusto.) Pego... no impogta... No se aflica... Deje no más... ¡Ya no trabajaré esta noche en el teatro! Quiego estar sola... bien sola... (Suspira.)

CORINA. — Señora, yo le pido perdón... Yo...

IVONE. — No es nada... (Entra por la izquierda Bolín, tipo de semicompadrito. Queda a la espectativa.) No se aflica... Adiós... Y no se olvide del consejo de esta mujer: *le tangó* no está un buen amigo de las muchachas como usted... Adiós... (Váse izquierda.)

CORINA. — ¡Bolín!

BOLÍN (que ha seguido con la vista a la francesa). — ¿Qué te batía la francesa? ¿Que el tango no es buen amigo? ¿Qué mangia esa importada? ¡Vení! (Tomándola de la mano y llevándola aparte.)

(Recitativo)

Escuchá, percantifusa,
la razón de tu bacán,
que osa a batir sensa musa
la defensa del gotán.

Palpita en los bandoneones
la canción del arrabal,
y se acoplan los gaviones
vibrando en sus corazones
la música nacional.

(Se trasluce el telón de foro, haciéndose la oscuridad en la escena, de modo que aparezca como una visión hacia foro, parte de un cabaret lujoso. Corina contempla el cuadro absorta.)

(Canto)

BOLÍN: ¡Mangiá, mangiá, papirusa,
esa música de amor!
Sentí, sentí, cómo se acusa
con su nota rantifusa,
que está llorando un dolor.
¡Juná, juná, mi percanta,
cómo se escabia el champán
y ante esa pena que canta,
batí, mi linda atorranta,
si no es la vida el gotán!

CORINA: Tango que marca el latido
de mi pobre corazón.
Tango que nunca he sentido
y que vive en mi emoción.
Tango que vierte en mi vida
una armonía mejor.
Tengo que curar mi herida
como un beso del amor.

BOLÍN: Mangiá, mangiá, etc. *(Repite todo.)*

(Recitativo)

CORINA: ¿Es que sueño? ¿Qué me pasa?
¿Por qué siento esta emoción?

BOLÍN: Es que el tango es de tu raza
y baila en tu corazón.

CORINA: Soy feliz en el taller,
pero no sé por qué ahora
ha sonado en mí la hora
que despierta a la mujer.
¡Lleváme, lleváme, Arturo,
que quiero vivir mi sueño!

BOLÍN: ¡Yo siempre seré tu dueño
si respondés al laburo!
Hacé punta, mi ladera
y rumbiá p'al cabaret,
que serás la milonguera
de más cancha y más cachet.

CORINA *(como en un renunciamiento a su vida pasada, se dirige resueltamente a puerta izquierda y váse.)*

BOLÍN: Este mundo es un fandango
y esta historia es repetida:
no hay mina qu'esté metida
que no le eche la culpa al tango
de que le arruinó la vida.

(Mutis, tras Corina.)

ALBERTO VACAREZZA

TU CUNA FUE UN CONVENTILLO

RANCAGUA. — Y el gotán, ¿dónde lo dejan? ¿Dónde lo dejan al gotán, el de las dulces notas rezongonas y armoniosas?

DON ANTONIO. — ¡No me hable de lo gotane, per la madona! ¿Qué é esto de lo gotane? Puro caran can cangue. "Tirame co lo baúle"... "Seguime se te parece"... "Spiandá que te pisa l'auto"... e nunca salime de allí. Má, ¿qué me quiere enterpretare osté co lo gotane? ¿Me lo quiere analizare?

RANCAGUA *(se enoja de golpe, tira el sombrero y se acomoda):*

Vea, compadre: el tango
—y hablando en la dulce lengua
de Bettinotti y Gabino—
es alegría y tristeza,
es amor, odio, traición,
¡es debilidad y es fuerza!
Los chivatazos del reo
que jura venganza eterna
cuando la paica *topión* ....
y son los quejidos de ella
cuando pianye, en el cotorro,
las nostalgias de la ausencia.
Es el reír de las pibas
y el estrilar de las viejas.
.....
Son los besos de la madre
cuando al hijo se lo llevan
en cana, y la alegría
de aquel que pega la vuelta
después de una cana lunga
y en el cotorro se encuentra
que, ¡con los brazos abiertos
la dulce mina lo espera!

FÉLIX WEINGARTNER

EL TANGO

(Respuestas a un reportaje)

Estos cambios bruscos de mayor a menor dan al tango un carácter propio y me recuerdan vivamente algunas czardas húngaras. Pero el tango, por lo menos en su música, tiene una propiedad que prueba que su base es el sentimiento popular. Casi toda la música que ha surgido del alma misma del pueblo, está escrita en tonos menores. No importa de qué pueblo se trate; que sea ruso o bretón, alemán o español: el tono fundamental siempre es de tristeza. Ha de ser por esto que toda esta gente que baila no ríe. Hay en todo el conjunto de ritmos, de melodías, de movimientos y de expresiones algo como una tristeza hierática que debe tener sus raíces en el alma argentina.

.....

El tango, especialmente el tango lento, es un baile cuya melodía tiene, sin duda, origen europeo. Su música, compuesta por un verdadero artista, puede ser una manifestación perfecta de belleza, como lo puede ser su ritmo, bailado por dos personas que dominan su cuerpo y saben moverse con elegancia. Lo mismo que algunos bailes europeos, el tango podrá dar lugar a una nueva escuela de música que, basándose en sus modalidades diatónicas, podrá tener porvenir como el vals lo ha dado a la música vienesa y el mazurka a la música polaca. Con una organización verdaderamente artística, como por ejemplo la de los bailes rusos, podría originarse una nueva escuela de baile que guardase las características más hermosas del elemento brotado del alma misma del pueblo, y podría alcanzar una manifestación de suma belleza musical y coreográfica.

1921

ELÍAS ALIPPI Y CARLOS SCHAEFFER GALLO

LA BORRACHERA DEL TANGO

Un cabaret a las 4 de la mañana. En tablado alto, orquesta a foro. Mesas y sillas de ambos lados. Entradas laterales. A telón corrido ó ense cuatro campanadas. Levantado el telón, la orquesta ejecuta un tango que bailan varias parejas.

ALONSO *(en primer término, izquierda, sentado en compañía de Ruiz).* — Mi querido amigo, es hora de retirarme...

RUIZ. — No, compañero, quédese...

ALONSO. — Son ya las cuatro de la mañana.

RUIZ. — Precisamente, ahora viene lo mejor... Esta es la hora que yo llamo trágica... la hora en que la luz artificial se diluye dominada por las primeras claridades del día... observe usted, mire a esas mujeres enfermas de haber apurado la vida, cadáveres pintarrajeados; pobres marionetas obligadas a representar en este gran guiñol del placer, la farsa de una alegría fingida, de un contento nunca sentido, de una juventud hecha pedazos...

ALONSO. — Qué doloroso es todo esto... pobres mujeres...

RUIZ. — Y pobres hombres... Mire usted a esos jóvenes, colocados al margen de todos los deberes... Dígame usted si no es ésta la hora trágica... la hora de la derrota...

.....

LA PAYASA. — Tiene razón, Susanne... Tienen razón... Ya no puedo conquistar a nadie... Ya no sirvo para nadie... Tienen razón... Tienen razón... *(Se aleja tristemente hacia foro.)*

SUSANNE. — ¡Pobre Payasa!... ¿Por qué le dicen eso?... ¿Ustedes no comprenden cómo sufre?...

FERNANDO. — ¡Qué va a sufrir...!

JORGE. — Si ya está disecada... *(Ríe.)*

FERNANDO. — Es una momia que se ha plantado del museo... *(Ríe.)*

SUSANNE. — ¡Oh, crueles!...

RUIZ. — ¿Ve a esa mujer? *(Por la Payasa.)* Mimada por la fortuna, conoció todos los amores y todos los halagos. Vieja ya, antes de tiempo, encuentra hoy el desprecio donde antes hubiera hallado la súplica. La eterna historia, siempre la misma... y diferente siempre... ¡Ay, amigo mío; cuán amarga es la dulzura de esas vidas!... Ché, Payasa... Vení... Sentate... Tomá algo... *(La Payasa se sienta entre ambos y canta.)*

OLIVERIO GIRONDO

VEINTE POEMAS PARA SER LEÍDOS EN EL TRANVÍA

Milonga

Sobre las mesas, botellas decapitadas de *champagne*, con corbatas blancas de payaso, baldes de níquel que trasuntan enflaquecidos brazos y espaldas de *coccottes*.

El bandoneón canta con esperezos de gusano baboso, contradice el pelo rojo de las alfombras, imanta los pezones, los pubis y las puntas de los zapatos.

Machos que se quiebran en un corte ritual, la cabeza hundida entre los hombros, la jeta hinchada de palabras soeces.

Hembras con las ancas nerviosas, un poquito de espuma en las axilas y los ojos demasiado aceitados.

De pronto se oye un fracaso de cristales. Las mesas dan un corcovo y pegan cuatro patadas en el aire. Un enorme espejo se derrumba con las columnas y la gente que tenía dentro: mientras entre un oleaje de brazos y de espaldas estallan las trompadas, como una rueda de cohetes de bengala.

Junto con el vigilante, entra la aurora vestida de violeta.

ALBERTO NOVIÓN Y MANUEL ROMERO

CÓMO SE PASA LA VIDA

La crisis del tango

LA ESFERA — Cuando el tango se inventó
era nada más que un baile...
Pero ahora es una canción
y de las más populares...
Todo el mundo canta el tango
con letras sentimentales
o letras de cabaret
o con términos compadres...
Estos tres tangos que nombro...
es decir: el elegante...
el tango sentimental...
como el de los arrabales...
pretenden todos valer
mucho más que sus rivales.
Fallad vosotros el caso...
que aquí vienen a explicarse...

(Mutis)

LE TANGÓ — ¡Voilá! Yo suis le tangó...
l'armonie suprenant...
lo que se dancé é se chant
dans le monde... com'il faut...
.....

EL TANGO SENTIMENTAL — ¡Mentira! El tango no es esa
parodia cosmopolita...
tan viciosa y erudita
que ha cantado esta francesa...
El tango es sentimental,
de una sencillez divina.
En su armonía argentina
hay algo de celestial.
No es canción de cortesana.

No pinta vicios ni horrores,
pinta tranquilos amores
de pebetas chiclaneras...

.....

(Entrando)

EL TANGO ARRABALERO Ahora, señores, espero
si ya se han cansao de hablar
que me dejen chamuyar.
Soy el tango arrabalero...
Soy una canción de rango:
he nacido en el suburbio...
soy caballeresco, soy turbio...
Soy... ¡el verdadero tango!

KURT SACHS

HISTORIA UNIVERSAL DE LA DANZA

La época del tango

Aún antes de finalizar el siglo XIX, los maestros de danza trataban de contrarrestar el empobrecimiento de la danza de sociedad. Las figuras al modo de las del *minué* y la *gavota*, y en Italia todavía cierta especie de *pavanas*, habían de relevar de la constante uniformidad del *vals* y de la *cuadrilla* hecha norma, después que la *polca*, el *galopp*, el *rheinländer* y la *mazurca* abandonaron el campo.

Fue un procedimiento erróneo, basado en una falsa estimación de la situación histórica. Una sociedad que a ojos vistas dejaba de ser sociedad, en el viejo sentido, no podía alimentarse con exquisiteces recalentadas procedentes de la cocina principesca. Sin duda, nada mejor podía creerse adecuado a los salones del falso *rococó* y guarnecido mobiliario palaciego de las casas burguesas de 1890, que esos *minués* y *gavotas* espúreos. Pero no eran adecuados al pueblo, especialmente a los jóvenes. Porque esa generación no se estaba desprendiendo del sello burgués para inclinarse en dirección aristocrática y cortesana.

Sólo había dos caminos abiertos. El primero fue seguido por aquellos que buscaban un nuevo orden en la sociedad: los jóvenes agrupados en el movimiento de la juventud se volvieron a las danzas comunales del pueblo y de los niños, en cuyo resurgimiento habían tomado la delantera Escandinavia e Inglaterra, a principios del siglo. Y lo hicieron con razón, desde que la necesidad interior señalaba esa ruta, y con buen éxito en muchos casos, aunque no en todos, porque muchas de esas rondas medioevales se habían debilitado mucho y su espíritu frecuentemente se halla circunscrito con demasiada estrechez.

.....

Desde que la *maxixe* brasileña de 1890 y el *cake-walk* de 1903 rompieron los diseños de vueltas y deslizamientos que habían predominado en las danzas europeas de ronda, nuestra generación adoptó con gran rapidez una serie de danzas de América central, en un esfuerzo destinado a reemplazar lo que la moderna Europa había perdido: multiplicidad, poder y expresividad del movimiento, hasta el extremo de llegar a la grotesca distorsión de todo el cuerpo. Tenemos, poco después de 1900, el *one-step* y *turkey-trot* (un paso y paso del pavo); en 1910, inspirado por la habanera cubana, el llamado *tango* argentino, con sus acompasados pasos en cruz y de flexión, y las pausas excitantes a la mitad del deslizamiento; y en 1912, el *fox trot* (paso del zorro), con su riqueza de figuras. Después de la guerra nos encontramos con su vástago, el *shimmy*, que con las puntas de los pies juntas y los talones separados, contradice a todas las reglas de la Europa del período *post-minessingeriano*; el *charleston*, de grotesca distorsión; en 1926, el *black bottom* (fondo negro) con su animada mezcla de vueltas laterales, deslizamientos patinados, saltillos y saltos y, finalmente, la mecedora *rumba*, todas comprendidas en el movimiento par, todas acentuando el elemento erótico, y en todas ese ritmo de sincopados compases de cuatro por cuatro que se denomina *ragtime*. Es difícil imaginar un contraste mayor con la monotonía de los pasos y la melodía de la última parte del siglo XIX.

. . . . . .

Sólo el tango sigue gozando de no menguado favor desde hace más de veinte años a pesar del enfriamiento y esmero de que fue objeto. A la verdad, no es pura danza de negros, y debe sus mejores cualidades al inusitado talento que para la danza poseen los españoles, que por espacio de cuatro siglos brindaron fructuosas contribuciones a la danza europea.

Cuando el *tango* apareció en el viejo mundo, en 1910, dio origen a un frenesí, casi una manía, que atacó a personas de todas las edades y clases con la misma virulencia.

¡Eh!, vosotros los que meneáis la cabeza, que sonreís con ironía, que os burláis o que os indignáis, sabed que el hombre de la máquina, el esclavo del reloj pulsera, con su cerebro embargado de trabajo, preocupaciones y cálculos, necesita de la danza tanto como el primitivo. También para él, para vosotros, la danza es vida en otro plano.

FERNÁN SILVA VALDÉS

AGUA DEL TIEMPO

El tango

Tango milongón:
Corazón del arrabal.
Eres como una viruta musical,
Como una viruta de bandoneón

Como una queja que se estira
Produciendo escozor y placer;
Eres una música que se respira,
Que tiene forma de curva y que huele a mujer.

Música primitiva pero civilizada;
Que calienta la sangre y emborracha a las gentes;
Una música rara
Que se acompaña con el cuerpo,
Y con los labios y con los dientes,
Como si se mascara.

Pegajosa como la miel
Y que fatiga sin fatigar,
Resbala por los nervios como por un nivel,
Y se baila con los cinco sentidos
Puestos en el bailar.

Tango:
Por entre la cadencia de tu música queda
Yo palpo la dureza viva del arrabal,
Como por entre una vaina de seda
La hoja de un puñal.

Tango milongón,
Tango compadrón,
Que a pesar de bailarse con todas las ganas
Se baila *como sin ganas*,
Como en carriles de lentitud;
Eres un estado de alma de la multitud.

1922

ELÍAS ALIPPI Y CARLOS SCHAEFFER GALLO

ES ZONZO EL CRISTIANO MACHO CUANDO EL AMOR LO DOMINA

(Se adelanta la Actriz en medio de una bronca que no tiene nada que ver con el tango, y dice):

ACTRIZ. — Va a ser cantado por su creadora el tango de moda.
TODOS (grandes aplausos y vivas).

ACTRIZ: Déjemé que l'acompañe,
Ricurita, vida mía,
No desprecie mi querer...

MARIO FLORES Y LUIS RICUR

A PARIS, MUCHACHOS

(En esta obra hay continuas alusiones al éxito del tango en París.)

JORGE: Somos los muchachos de la Argentina

.....

pues bailamos
cuando arremeten con el gotán.
Hacen, graciosos, mil firuletes
y son encanto de midinettes
que a ellos se prenden con loco afán.
Ojos ansiosos, pues bailamos
cuando arremeten con el gotán.

ROBERTO GACHE

BAILE Y FILOSOFIA

Cuando, un día lejano, aparezca en nuestra ciudad un hombre civilizado que escriba la historia de su vulgaridad, evocará, sin duda, en su primera página, la figura de esta mujer misteriosa y triste que, en medio de todos los sainetes y revistas del teatro nacional, avanza lentamente desde el foro y suelta, llorando, junto a las candilejas, el tango informativo de su dolor.

Después de bailar el tango, los hombres han descubierto la forma de llorarlo. Todos conocemos la historia de esta pobre mujer que, después de largo drama, ha ido a parar al cabaret. Un extraño capricho le lleva ahora a declamar su pena. Con el pueril sistema del contraste, este dolor en medio de la fiesta infunde a los hombres una gran emoción. Sin embargo, su historia es vulgar; no puede sorprender a nadie. Ha nacido esta mujer en un conventillo. Junto a sus padres, trabajaba como obrera en una fábrica. Era bonita, graciosa; sobre sus carnes firmes y redondas lucía como un lujo el modesto percal. Su suerte, sin embargo, no le sabía a dicha. Esta mujercita melancólica y sensual esperaba, sin saber qué, algo más de la vida. ¿No es todo esto perfectamente humano y natural? La vida no es feliz en los palacios: es tonto y es ingenuo creerla, en el con-

ventillo, más feliz. Hizo bien, pues, esta mujercita que abandonó su miseria. No nos explicamos, en verdad, su dolor.

Un hombre la engañó. Luego, ya habituada a la caída, muchos hombres, al complicarla en su vida amable, la hicieron feliz un instante. Junto al olvido, dieron por lo menos a su alma vanidosa el consuelo del oro.

Hombres como ellos, también los del conventillo, habíanla olvidado.

Como todos los amores, habría terminado algún día este amor de sus iguales.

¿No nos llega a todos este instante final de soledad?

Es bueno prepararse; guardemos en nosotros estos recuerdos dichosos y amables, estos fantasmas gratos de nuestro pasado conque luego acompañaremos las largas horas del fin. No puede haber perdido esta mujer el recuerdo de sus días triunfantes. Su historia no debe desesperarla tanto. ¿Habría sido más feliz en el conventillo esta soledad final de su vida?

Nosotros pensamos que no. Sus manos habríanse ya arrugado; su cuerpo, entre harapos, cansado, habría ya comenzado a morir. Acaso, de los hombres, no sabría a esta hora, más que el rigor y la indiferencia de un marido enfermo de pobreza. Y en el alma, ningún recuerdo bueno: solamente el dolor de haber deseado tanto.

PEDRO HERREROS

BUENOS AIRES GROTESCO Y OTROS MOTIVOS

Paseo de Julio

Recova. Turbios mecheros.
Pilares. Sucias siluetas.
Baile popular. Poetas.
Atorrantes. Marineros.

Cines. Postales. Vidrieras.
Pipas. Tabaco. Figones.
Agencias de explotaciones.
Café-conciertos. Rameras.

Casas de cambio. Armerías.
Teatro. Organillo. Tango.
Hambre. Libros. Ropa. Fango.
Albergues y mancebías.

SAMUEL LINNING

MILONGUITA

Prólogo

¡Tú te sientes tan sola, tan pálida y tan triste!
Todos saben que anoche como loca reíste
ebria de tango, de luz y de champagne, chiquita.
Todos saben que ríes, nadie sabe que lloras...
¡Qué ojerosa estás hoy! —te dicen, Milonguita—.
El pudor de tu pena, eso no lo desfloras;
nadie sabe que anoche, durante largas horas,
sollozaste como antes: ¡Tengo frío, mamita!

(Breve pausa. Transición)

Y tú, la mujer pura de todo amor pecado,
hermana, perdónala, porque ella mucho amó...
Piensa que si a tu puerta aquel lobo hubiese aullado,
quién sabe, si enloquecida, no hubieras entregado
a las fauces del lobo, tu niño corazón!

J. LUQUE LOBOS Y JULIO C. TRAVERSA

EL TAITA DE TRIUNVIRATO

La acción en Buenos Aires, época actual

Interior de un salón de planchado. A ambos lados, sin dificultar las entradas y salidas, habrá estanterías con paquetes de cuellos y camisas. Al foro puerta y ventana (ésta con cristales), dando a la calle. Al centro de la escena una gran mesa con soportales en el medio, de donde cuelgan los hilos eléctricos de siete planchas, tres a cada lado y una al fondo, transversal. En ambos laterales, puertas practicables. Son las siete de la tarde.

Rosa, Luisa, Pilar, Carmela, Elsa, Juanita, María Luisa y Nubarrón. (Las muchachas planchando junto a la mesa y Nubarrón en primer término a la derecha, templando una guitarra.)

ROSA. — Mi madre... cuando canto un tango, me parece que una viborita me entra a culebrear en la sangre.

PILAR. — ¿Y por qué, ché?

ROSA. — Qué sé yo...

NUBARRÓN. — Esa... ésa... es la misma viborita que lo hace a uno cometer cada macana... Y vos que sos gallega peor.

ROSA. — Si con sólo decir tango ya me están quemando la lengua las palabritas "bacán, farra, bulín, cabaret y milonga". Parecen hermanas, ché, y yo la prima de todas... ¡Ay, si yo fuera milonguera!

NUBARRÓN. — ¡Qué honor para la familia! ¡Si te oyera la vieja!...

PILAR. — Ésa es muy mala vida, ché!

NUBARRÓN. — ¡Me arremango!... *(A Pilar.)* Ustedes me desprestigian las amistades y le malogran el porvenir a mi hermana!

JUANITA. — Pero es que...

NUBARRÓN. — Usted se calla... mírese la altura y ruborícese... Mírese la altura. ¡Qué quiere con sus dimensiones!

JUANITA. — ¡Papanatas!

PILAR. — ¡Compadrito!

NUBARRÓN. — ¡Me arremango! *(A la mano derecha.)* Abrí los dedos y quedate quieta... sé compasiva, vieja.

ROSA. — Que quieren, chicas... Me tiran la milonga y la tonadilla... me tiran.

NUBARRÓN. — Y si la tiran debe hacerse el gusto... No faltaba más. Escuchen, féminas! La tonadilla y la milonga son la flor de las profesiones para una mujer decente...

ROSA. — Chocála, hermano.

NUBARRÓN. — Estrechala... Somos de raza, ché..

ANTONIO MONES RUIZ y ARTURO DE BASSI

OTRA COSA ES CON GUITARRA

La escena representa un lujoso cabaret. Una orquesta típica sobre una tarima al foro. Al levantarse el telón aparecen varias parejas bailando un shimmy. Terminado éste, comienza el diálogo. Patoteros 1º, 2º y 3º están sentados en la primera mesa de la derecha. En la segunda mesa de la izquierda están sentadas Milongueras 1º y 2º, y Patoteros 4º y 5º. Los demás personajes diseminados por las otras mesas.

PATOTERO 1º — Qué aburrido es esto.

PATOTERO 2º — El cabaret siempre es el mismo. Los opiados somos nosotros.

PATOTERO 3º — Tenés razón. Antes, todo nos divertía.

PATOTERO 2º — Y ahora, todo te aburre.

PATOTERO 1º — Las mujeres me parecen viejas y feas... Mi diversión ya no es ésta.

PATOTERO 2º — Te gusta más el póker, la ruleta...

PATOTERO 1º — No. Mi nido de amor bien constituido, una caricia sana, un beso sin interés o la gracia ingenua de un pebete.

PATOTERO 3º — No te pongás en patotero sentimental, porque te sacudo con la botella por la cabeza. *(Lo amenaza.)*

PATOTERO 4º — Falta elemento, hermano. Qué querés con media docena de milongueras y otra media docena de franchutas interesadas. Se precisan cien por lo menos.

PATOTERO 5º — Es cierto.

MILONGUERA 1ª — Yo no sé que hacen esas desgraciadas que están perdiendo su juventud laburando de sirvientas o de obreras, en lugar de venir a disfrutar de esta garufa.

MILONGUERA 2ª — Hay muchas zonzas en el mundo.

MILONGUERA 1ª — Por eso yo, cualquier día, che. El niño de la casa donde yo trabajaba de mucama me puso un departamento, me regaló un vestido y un capelete y me lanzó a la circulación. Y francamente, che, yo se lo agradezco. Por él soy lo que soy. La vida es una sola y hay que disfrutarla. ¡Qué diablos! ¡Salute!

ALBERTO NOVIÓN

EL TANGO DE LA MUERTE

Un lujoso cabaret. Al levantarse el telón una infinidad de parejas baila un tango; y al terminar el tango, todos vuelven a sus asientos.

[En la Escena VII] *suena un tango pianísimo.* [Se había producido una situación muy dura.]

CABARETIER. — Que siga el baile. Que viene la policía. ¡Música!

(Los bailarines forman parejas, pero no llegan a bailar por cuanto El del Tango canta):

EL DEL TANGO No tengo amigos,
No tengo amores,
No tengo patria
Ni religión.
Sólo amarguras tengo en el alma
y juna malhaya mi corazón.
Mas no por eso yo me lamento
pues siempre tengo, en la ocasión,
para mis quejas, una milonga;
para mis penas, una canción.

(Por foro, de derecha a izquierda, pasan un Oficial y un Agente.)

Que me importa de la vida,
si nadie me va a llorar.
Quién me lloraba se ha muerto
y esa muerte me ha matao.
Desde entonces, desafío al jilguero y al zorzal,
quiero mejor, cantando, ahogar las tristezas de su mal.

(El Oficial vuelve a cruzar la escena. En seguida aparecen Maria Teresa y Lerena que conducen a Sabino que está herido y lo sientan en la primera mesa de izquierda.)

Milonga mía, no me abandones.
Tenerte siempre, quiero, a mi lao.

Que no me falte, cuando yo muera
Una milonga pa cantar.

MARÍA TERESA. — ¡Sabino! ¡Sabino!

SALVADOR RIESE

FACAS, TAITAS Y MILONGAS

CHINGOLO. — Bueno, no te hagás la interesante, che, Julia; y batime que no estás cabrera.

JULIA. — Como pa no estarlo con tu modo e'proceder.

CHINGOLO. — Pero si yo no te hice nada, querida; y si te hice algo malo ha sido sin darme cuenta; y pa probarte que te quiero, luego a las tres y media te espero en la esquina y nos vamos a bailar a *La Nacional*. ¿Estás conforme?

JULIA. — ¡Quién sabe si me deja máma!

CHINGOLO. — Le batís que vas al biógrafo.

JULIA. — Bueno. En todo caso iré con Luisa, la hija é doña Manuela...

CHINGOLO. — ¡Así me gusta, mi negra! Si vos te cabriás conmigo, ¿quién le va a dar dique al mundo en la milonga? ¿No te das cuenta que cuando seguimos la rueda floriándonos en un' tango a la alta escuela, se mueren de envidia y bronca las percantas y los gaviones?

JULIA. — Sí; afilame que me gusta.

.....

(*Sala de baile en* La Nazionale Italiana. *Al fondo, una puerta que da a un corredor tranversal donde se habrán colocado varias mesas, visibles al público, las que estarán rodeadas por parejas que beben y conversan. A la derecha del foro, una ventana. Al levantarse el telón la* milonga *estará en todo su apogeo. Varias fámulas* planchan. *Chingolo baila con Julia. Primos 1º y 2º con sus respectivas primas. Además, llenan la sala otras parejas. En el centro observan a los bailarines el viejo Chiclana, Filiberto y Carmona; los demás personajes se ubicarán en las mesas o sillas que circundan la sala de baile. En lugar conveniente la orquesta. Gran actividad en escena. Es de tarde.*)

CARMONA. — ¡Hola, amigo Chiclana! ¡No hay más, que usted se ha querido acordar de sus tiempos y se largó a la milonga!

CHICLANA (*viejo vividor y latero*). — Vea, che; guárdeme la distancia respectiva y no confunda filosofía con caramelo largo.

CARMONA. — Pero, ¿por qué?

CHICLANA. — Porque estos tiempos no son ni la sombra de los míos. Los leones a la francesa, no son los tangos tiesos y aburridos que se bailan áura. ¡Ah, mis tiempos! Mientras los pies marcaban en el piso los dibujos complicados de los cortes, un chamuyo acari-

ciador y blandito se iba infiltrando por los oídos de las minas y les llegaba hasta el alma. Y pa bailar... ¡qué nenes! Mientras con la pierna derecha le hacían una corrida, el pie izquierdo, al que le habían acomodao un cachito e tiza, escribía en el suelo una versada...

FILIBERTO. — ¡Qué fenómeno! Entonces el suelo quedaría lleno e'versos...

CHICLANA. — No; el que venía bailando le repetía los cortes y con la punta del caminante izquierdo, pasaba por sobre las letras y no dejaba ni rastro.

CARMONA. — Es una lástima; porque después de un bailongo de ésos podía haber quedao el salón transformao en un parnaso.

MANUEL ROMERO

EL BAILARÍN DEL CABARET

Un cabaret a todo lujo. Mesas con botellas de champagne, etc., etc. Al foro en un tablado en alto, la orquesta típica. Mucha luz.

TRONCOSO. — No puedo aguantar más, yo los cacho. *(Va a la mesa de don Gaetano.)* Buenas noches, ¿me acompaña ese tango, señorita?

CAYETANA. — Yo no me comando sola. Pídale permiso a mi papá.

D. GAETANO. — E iñudole, cabayere. Me nena non "bala".

TRONCOSO. — ¿Cómo es eso? ¿Acaso usted no sabe que toda mujer que entra aquí está obligada a bailar?

D. GAETANO. — Ma nun diga.

TRONCOSO. — Sí, señor, sino va a haber tiros.

CAYETANA. — Papá, vamo in casa. *(Troncoso saca un revólver.)*

D. GAETANO. — Boeno... Boeno... Qué "bale" pero no me lamprete mucho. *(Bailan ridículamente.)*

CATALINA. — Gaetano; ma mire como le hace co la pierna.

D. GAETANO *(parándolo)*. — ¡Ah! ¡No covencito, eso no, pe la madonna! Me hica non he una melunguera cualunque. E osté, non debe hacerle cosquiyite inta la gamba, ¿sabe?

TRONCOSO. — ¿Dónde le he hecho cosquillas?

D. GAETANO. — ¿E me lo pregunta todavía? ¡Chancho!

TRONCOSO. — ¡Salí de ahí otario! *(Le da un bife, y lo sacan a bofetadas hasta la calle, madre e hija van detrás, la orquesta ataca un paso doble. Tumulto, risas y todos bailan.)*

JOSÉ ANTONIO SALDÍAS

¡SIGA EL CORSO!

MARIO. — No seas pavita.

ROSA. — Pero mire que ha de ser lindo, ¿eh? Me vestiría comu

Dios manda. Me pundría esus botines con punta y esos vestidos descotados. Un sombrero con plumas e mi pintaría los ojos con ese betuncito que usan las mujeres de la milonja. E andaría por la calle, entraría al cabaret rindiendo a los hombres con mis encantos...

.....

VOZ DE ELENA. — ¡Rosa!

ROSA. — ¡Voy! Ay, niñu, peru me viene la tristeza. Me acuerdo de Milonjita, cuando p'al cotorro la saca un bacán.

VOZ DE ELENA. — ¡Rosa!

ROSA. — ¡Voy, hombre, voy! No la dejan soñar a una. *(Haciendo mutis, canta:)* Te acordás, Milonjita bolsera.

ELENA *(saliendo)*. — ¡Pero, Rosa! Ahí te llama mamá.

ROSA. — Voy, niña, voy.

ELENA. — Seguro que estás soñando con el cabaret.

ROSA. — No me diga, niña; siento una fuerza que me empuja y otra que me detiene. La milonja me tira, pero temo por mi alma. *(Saliendo, canta:)*

Hoy te llaman Milonjita
los hombres te han hecho mal.

(Mutis. Elena y Mario ríen.)

ELENA. — ¿Te parece lindo? Le estás llenando la cabeza a la pobre gallega.

MARIO. — Dejala, ¿no ves que me divierte?

ELENA. — Sí; pero a lo mejor hace alguna tontería la pobre. Apenas me descuido, pone en la victrola el disco de Milonguita y llora desesperadamente.

MARIO. — Dice que quiere ser reina de cabaret. Figúrate con esas manos que parecen papel de lija, los pedestales que tienen tres junetes por banda y, por las gambas, como por un paréntesis, pasan dos perros peleándose.

1923

MARIO FLORES y LUIS RICUR

LA CANCIÓN DEL CABARET

Al levantarse el telón, la escena sola. En el bodegón gran concurrencia. Se oye el final de una barcarola lejana que se une con una canción napolitana a coro en el bodegón. Terminada ésta: gritos, bochinche, etc. La canción ha sido acompañada por una orquesta típica, que durante el cuadro deja oír pianísimo algunos tangos de su repertorio.

JUNTA PUCHOS. — ¿Vos los conocés?

BASURITA. — Sí... ya otra vez se desmayó..., y yo le ayudé. Ella es francesa de Francia... Creo que era artista allá en París; se

enamoró de él porque le oyó cantar una canción muy bonita... La canción... La canción... No me acuerdo... Oiga... ¿Cómo se llamaba la canción aquella que usted cantaba? *(Se oye pianísimo la orquesta del bodegón que toca un tango triste.)*

GABRIEL. — ¡La canción del cabaret!

BASURITA. — ¡La canción del cabaret!

"El cabaret azul"

Cabaret de gran lujo. Orquesta típica. Al levantarse el telón entran bailando un pasodoble.

.....

GERENTE. — ¡Señoras y señores! *¡Ye suis Mimi!* ¡Shimmy cantado por mademoiselle Mimí y coreado por la concurrencia y el público en general! *(A la orquesta.)* ¡Messieurs, quand vous voudrez!

MIMÍ *(canta ¡Je suis Mimi!).*

GERENTE. — ¡Señores atención! El número del día... *La Canción del Cabaret* por el señor Gabriel Garmendia.

GABRIEL *(entra con el violín y mientras canta la* Canción del Cabaret *simula ejecutar la pieza. Georgette entra al final de la primera parte y se sienta en la mesa, primer término derecha, donde está La Pelada).*

GEORGETTE *(en el primer intervalo de canto).* — ¡Mi canción! ¡Mi canción! *(Queda como arrobada en primera derecha. Basurita y Junta Puchos, al terminar el tango, salen y se paran foro izquierda llamando por señas a la Pelada que se junta con ellos. Gabriel al terminar la canción va hacia Georgette).*

GABRIEL. — ¡Georgette!

GEORGETTE. — ¡Mientras te oía cantar, recordaba toda nuestra vida de París... El cuartito del Barrio Latino... Hoy, como aquella noche de Moulin... me ha llegado al alma tu canción... Llévame... Llévame contigo, Gabriel.

.....

MALBRÁN. — No se la llevará... Es mía... Yo le he devuelto la vida...

GABRIEL. — ¡No se acerque, canalla! ¡Vamos, Georgette! *(Medio mutis.)*

MALBRÁN *(saca revólver).* — ¡No!, no se la llevará! *(Dispara.)*

GABRIEL *(al ver caer a Georgette).* — ¡Miserable! ¡Asesino! *(La contiene.)*

GEORGETTE. — No, Gabriel, perdonalo... Me ha querido mucho...

GERENTE *(viendo entrar a un oficial de Policía).* — ¡La Police!

OFICIAL. — ¿Quién ha herido a esta mujer?

GABRIEL *(hace ademán de señalar a Malbrán que tirado sobre un sillón solloza).*

GEORGETTE *(deteniéndolo con el gesto).* — Yo... he sido yo... Estaba muy enferma... Gabriel, me muero... Ahora que íbamos a

ser felices como en París. *(Ataca el tango pianísimo.)* El cuartito... El nene... Tu canción... Mi canción... Si la estoy oyendo... "Pero algún día tal vez extrañes, desengañada, mi pobre amor". *(Muere.)*

GABRIEL. — ¡Georgette!

MALBRÁN. — ¡Georgette! *(Lloran.)*

JUNTA PUCHOS *(sollozando)*. — Y ahora... Basurita, Pelada, pal caño. Que allá no habrá tanta orquesta típica, ni tanto lujo, pero es más limpio que todo esto. Vamos. *(Inician el mutis.)*

MANUEL GÁLVEZ

HISTORIA DEL ARRABAL

Linda miraba desde la puerta de su cuarto. No quería bailar, estando de novia y tan llena de tristeza. Pensaba en Daniel y en su madre enferma, aunque ahora había mejorado.

Mientras, de la guitarra y el bandoneón, surgían las frases compadronas de un tango. Era una música sensual, canallesca, arrabalera, mezcla de insolencia y bajeza, de tiesura y voluptuosidad, de tristeza secular y alegría burda de prostíbulo, música que hablaba en lengua de germanía y de pasiones, y que hacía pensar en escenas de mala vida, en ambientes de bajo fondo poblados por siluetas de crimen. La melodía era de líneas desiguales, tan pronto unida como cortada, recta como sinuosa. Se hacía rígida para quebrarse en seguida. A veces se precipitaba para interrumpirse de súbito, o marcaba golpes rítmicos y duros para deslizarse al fin oscuramente.

Y a su encanto adormecedor y turbador, a su sabor, que marcaba como un vino fuerte y espeso, y que emborrachaba los sentidos, todo el patio bailaba. Las parejas se movían con lentitud pesada. Se bajaban, se alzaban, torcían a un lado, y luego a otro, seguían tiesas, caminando rectamente, y al fin se detenían para hamacarse hacia adelante y hacia atrás, en siluetas grotescas, cada hombre pegado a su compañera: ellas graves y con los párpados entornados, y ellos con miradas torpes bajo sus chambergos grandes que les caían sobre los ojos.

MANUEL ROMERO

¡PATOTERO, REY DEL BAILONGO!

Un cabaret a todo lujo. Milongueros, cocottes, patoteros, borrachos, camareros, músicos, etc., forman animadamente.

MARCELO. — A mí no me importa lo que haya sido de esa mujer. Ella siguió su camino y yo el mío. Que sea feliz. *(Música. Tocan un tango.)*

CARMEN. — ¿Andiamo a bailare?

ASTUDILLO. — Por favor, Carmencita... Bailá con un amigo. Me duele un pie.

CARMEN. — ¡Andiamo a bailare, he detto!

ASTUDILLO. — Te juro que viá a ser buenito. No me muevo de aquí... Che, Ponce, bailá con ella. ¿Querés?

PONCE. — Con mucho gusto. *(Se dispone a bailar.)*

CARMEN. — Bueno. Má guarda que l'altro tango non te lo perdono.

ASTUDILLO. — Sí, m'ijita. *(A Ponce.)* Che, viejo: entretenémela un rato, por ahí, después del tango. Tengo que arreglar un asunto.

PONCE. — La invitaré a tomar con nosotros.

JHONY. — Williams: Mi baila con mujer creolla. *(Va a la mesa de la Bebé y le dice:)* Mí quiere bailá con osté, siniorita.

LA BEBÉ. — Piante de ahí, inglés reo. *(Baila con Castro.)*

JHONY. — Shoking, Williams.

JULIO C. TRAVERSA y J. LUQUE LOBOS

LA LUZ DEL CABARET

Decoración de una sala de cabaret a capricho de Su Majestad el empresario, según la plata que quiere gastar. Orquesta en escena.

RICARDO *(a Elvira).* — ¡Vas a bailar con Gutiérrez!

ELVIRA. — ¡No!

RICARDO. — ¡Te lo mando yo! ¡A ver, música! ¡Un tango! *(Comienza la orquesta.)* Andá, bailá. *(La empuja.)*

ELVIRA. — No voy.

RICARDO. — Andá, te digo.

GUTIÉRREZ *(tironeándola).* — Venga para acá. No se haga la pava.

ELVIRA. — ¡Ricardo!

CHINGOLO *(corre, empuja a Gutiérrez, toma de un brazo a Elvira y Pega-Pega la recibe).* — Ella no baila con nadie.

ELVIRA. — ¡Chingolo! ¡Pega-Pega! ¡Sáquenme de aquí!

PEGA-PEGA. — Sí... Ya nos van a sacar a todos...

GUTIÉRREZ *(burlón).* — Pero, caramba, don Ricardo, si el señor se opone, ¿cómo vamos a bailar?

CHINGOLO. — Me opongo, sí.

RICARDO *(atropellando).* — ¿Y quién sos vos para sacar la cara por esa mujer?

CHINGOLO. — ¡Soy su hermano y soy más: soy un hombre que no precisa golpear mujeres para probarle que es capaz de hacerse respetar por usted y por cualquiera que salga al medio!

RICARDO. — ¡Largá esa mujer!

CHINGOLO. — ¡No! ¡Se irá conmigo!

RICARDO. — ¡Largála, te digo!

CHINGOLO. — ¡Vení, quitámela!

ELVIRA. — ¡Hermano!

CHINGOLO. — Dejáme, que le voy a enseñar a éste a ser hombre. Patoteros, camalotes del arroyo de la calle, que andan bogando como la resaca que hasta la tierra rechaza y se amontonan aquí en el cabaret, perfumados y elegantes, para explotar el amor desesperado y el dolor sin consuelo de estas desgraciadas. Patoteros... muñecos de salón, ladrones del amor, piratas de la vida... Vení, quitámela... ¡Golpeador de mujeres! ¡Cobarde! *(Ricardo va con el revólver y lo atropella. Elvira se pone delante de Chingolo; sale el tiro y ella se tambalea, mientras todos huyen, quedando únicamente Ricardo, al que sujetan dos mozos. Elvira está caída en brazos de Chingolo y Pega-Pega.)*

PEGA-PEGA. — ¡Asesino!

CHINGOLO. — Hermanita... Quise salvarte y no pude... Es el destino. Desde el cielo mamá sabrá que hice todo lo posible pa llevarte conmigo. ¡Hermanita!

ELVIRA *(sofocada)*. — No llorés, Chingolo.

PEGA-PEGA. — Elvira, nosotros la curaremos.

ELVIRA. — No; ya siento que me voy.

BATISTÍN *(con Nena y Juana, por foro, corriendo)*. — ¿Qué ha pasado?

NENA. — ¡Elvira!

ELVIRA. — ¡Hermanita! ¡Me muero! Rogá por mí... No era mala. La luz del cabaret me encandiló los ojos. ¡Nena! ¡Chingolo!

CHINGOLO. — ¡Hermanita!

ELVIRA. — Pepa-Pega, Chingolo, cuídenla a la Nena. ¡Me muero!

NENA. — ¡Hermanita!

ELVIRA. — Nena... Dispará... de la luz... del... cabaret... ¡Nena! *(Se convulsiona y queda inerte.)*

NENA. — ¡Elvira! ¡Elvira! *(Solloza sobre el cadáver con Chingolo. Entra un Vigilante, pone las cadenas a Ricardo. Situación.* TELÓN.*)*

A. T. WEISBACH y MANUEL ROMERO

EL REY DEL CABARET

Cabaret del Casino

Al levantarse el telón, shimmy por la orquesta, bailado por todos.

DON LAURO. — Ahí tenés una nueva en la Milonga; la que debutó anoche como cantante.

EL TANO. — ¡La Mereya!

DON LAURO. — Es un lance que vale la pena. Las muchachas la llaman la cursi, porque dice que es honrada y que trabaja aquí para mantener a su padre enfermo.

NARCISO. — ¡Bah! ¡Se dicen tantas cosas en la milonga!

EL TANO. — Terale una serpentina, che, Narciso. *(Suena un tango. Bailan todos. No hay que olvidar a Cocktelera que lleva ese nombre porque se sacude mucho al bailar, generalmente con un tipo alto, extranjero. Macchieta.)*

NARCISO. — Ésa está en casa. Ya verás. *(Levanta la mano en alto, haciendo sonar los dedos, llamando la atención de Mireya. Mireya por señas, pregunta con altivez si es a ella. Al contestar Narciso afirmativamente, ella le hace un gesto de desprecio y váse a una mesa de enfrente.)*

.....

EL TANO. — Eso lo arregle yo en do patada. *(Va a la mesa de Mireya.)* Nosodro...

MIREYA. — ¿Pero usted quién es?

EL TANO. — Pepe... Pepito... Aquí la mochachada me llama careñosamente el Tano Pepe, y es por cierta dificultad a la lengua, que hace parecer que fuera italiano.

MIREYA. — Y usted, ¿viene o lo han mandado?

EL TANO. — Le deré. En realidad no somos más que uno. Su voluntad es la mía.

MIREYA. — Comprendo. Él manda y usted obedece. Un sirviente con aires de señor, pero sirviente al fin.

EL TANO.— Osté nos ofende.

MIREYA. — Ah, ya me habían dicho que usted lo pluraliza todo. ¡Qué gracioso! ¿De manera que usted viene a hacerme el amor por cuenta de los dos?

EL TANO. — Por el momento vengo a invitarla a nuestra mesa. Después, en todo caso...

MIREYA. — Cuando su patrón haya satisfecho su vanidad y su capricho, uted aprovecha los restos del festín. ¿No es eso?

EL TANO *(aparte)*. — ¡Madonna que la sabe lunga!

MIREYA. — Vaya, "buen hombre", fiel criado... dígale a su patrón que un caballero no invita a bailar a una señora llamándola como a un perro, ni se vale de un lacayo para disculparse. Eso lo dice usted, celosísimo criado, a su muy digno amo. Ahora, incline usted la cabeza reverente, haciendo honor a sus condiciones lacayescas y retírese. *(El Tano va a insistir, pero ella lo detiene con un gesto de altivez y orgullo.)*

EL TANO *(estupefacto, saluda como se le ha ordenado y al pasar a su mesa dice:)* ¡Madona!... ¿Qué le digo yo a éste? Aquí do maquiavelismo, Tano Pepe... *(A Narciso, sentándose.)* La mina está con nosodro.

NARCISO *(riendo de satisfacción y a Don Lauro)*. — ¡No falla una!

HUGO WAST (GUSTAVO MARTÍNEZ ZUVIRÍA)

LA QUE NO PERDONÓ

Ya en la campaña argentina se ha perdido la poética raza de los gauchos guitarreros, y con ellos los bailes nacionales, el pericón, el cielito, el gato, la zamba, y las canciones criollas, el triste y la vidalita. El fonógrafo y el tango avanzan en son de conquista, anunciando la nueva raza formada en las colonias extranjeras.

. . . . . .

—¿Qué les pasa? ¿Por qué no siguen bailando?

—Porque se ha acabau el disco.

—Hay que poner otro.

—¡Cecilia: otro tango! —ordenó don Bachi.

Cecilia estaba vestida de rosa y en su trenza negrísima exhalaba su vida fragante uno de los jazmines de Judith.

Obedeció de mala gana y dio cuerda al fonógrafo, que gangueó de nuevo. Juan Chajá se le acercó y ella no se animó a desairarlo. Durante un rato ella y Juan Chajá formaron la única pareja que bailaba.

1924

HUGO WAST (GUSTAVO MARTÍNEZ ZUVIRÍA)

PATA DE ZORRA

—¡Santa Rita bendita, abogada de imposibles! ¡Dos cuartas y media! Nunca acabaré de deletrearlo.

—Hace la prueba, mañana veremos. Ahora no más caen los músicos. Vamos a mi lección antes que lleguen. No me gusta bailar delante de testigos.

—Hace bien —dijo con ironía Nativo mirando al ruso, que sin quitarse el sobretodo, se colocaba en mitad del salón.

—¡Comienzo! Esta noche yo no bailo, estoy medio rengo. Pero desde aquí le voy a chiflar el *¡Talán! ¡Talán!* que es el tango de moda.

—Pero, ¿voy a bailar solo?

—¿Quiere que la llame a la Rebus? Es viejona, pero livianita.

Llegó ña Rebus con mucha sandunga y mover de caderas y una boca de oreja a oreja, en la que no se advertían más que dos colmillos como puntales. Abrazóla el ruso, y en comenzando a silbar Nativo, empezaron ellos a bailar. Batiendo un triángulo de hierro, marcaba el maestro los tiempos y lugares en que el mozo debía aflojar la pierna y hacer una quebrada compadrona.

Pero aquellos aires había que haberlos bebido con la leche materna. Por mucho que ña Robustiana ayudara al del sobretodo, y aunque éste se deslomara agachándose para los rumbos que el maestro le indicaba, más que bailando tangos, parecía que andaba apagando velas.

Nativo aprovechó un calderón de la música para soltar un carape. Eleazar se paró en seco.

—¿Cómo vamos, compañero? ¿Voy sacando o no el paso del tango?

—¡Qué ha de sacar si parece que tiene las choquizuelas con reumatismo! Cada cual en su ramo, y con perdón, y sin ofenderlo, usté bailando es mucho más bruto que yo leyendo.

—Entonces, ¿te parece que nunca voy a aprender?

A Nativo no le convenía perder aquel discípulo que podía servir a sus desaladas ambiciones, y por no desanimarlo, contestó:

—Yo creo que si en estas vacaciones se le afirma unas tres horitas diarias al baile, para fines de abril ya habrá sacado bien el paso.

—¡Por la burra de Balaam! —exclamó espantado el ruso—. Sacar el paso del tango había sido mucho más difícil que sacar la carta de ciudadanía...

—¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! —hizo Nativo—. ¿Y para qué sirve la carta de ciudadanía? ¿Para que el Comisario nos lleve a votar a la juerza? Compare la utilidad del tango. Hasta el senador Balmaceda lo está aprendiendo...

—¿Y qué tal? ¿Va mejor que yo?

—Por ahí no más andan los dos. Sólo que él tiene más apuro que usté, porque dice que va a casarse. Y como no le va a tocar bailar con la más fea...

JULIO F. ESCOBAR

MOZO, TRAIGA OTRA COPA

VICENZINO. — No hablés de cosas triste, chiquita... Me vuelve el hipo... *(Comienza a hipar.)*

MARCELINA *(tapándose las narices).* — ¡Qué borrachera!

VICENZINO. — No exagerés, chiquita; son dos copas de más...

MARCELINA. — Dos copas de más en la docena... *(Hipo.)* No sos una persona; sos un auto con escape libre...

VICENZINO. — Te explicaré... Comenzamos a cantar el tango *Mozo, traiga otra copa.* El mozo no se dio cuenta de la música y nos sirvió cada vez que cantamos...

MANUEL GÁLVEZ

TANGOS

SENSACIÓN DE TANGO

Un lento entornar de los ojos
y el aspirar de un perfume
turbadoramente delicioso.

Y después la mirada,
cargada de hondura y ternuras,
que va pausadamente a mezclarse
con otra igual que la busca.

En tanto, la orquesta
huele a una oscura esencia
que penetra en el alma y que mares.

TANGOS EN LAS SIERRAS

La montaña escucha absorta
en la noche de cristal,
y la bordona es la aorta
de tu guitarra cordial.

La noche su rumor cesa
para sorber tu canción,
y tu voz, sensual y espesa,
sufre como un bandoneón.

Vierte impurezas tu tango
en la noche de cristal,
que se ennegrece de fango
de mi porteño arrabal.

Y al concluir, cuando aun palpita,
en la guitarra un rasgueo,
la noche, torva, se agita
en la inquietud del deseo.

BANDONEÓN

Cayó mi alma en un pozo
de aguas negras.
El violín es en el cielo
una estremecida estrella.

La orquesta en aquel abismo
agua de dolor baldea.
En una sensual angustia
el ritmo sufre y se queja.

El bandoneón en el tango
su honda tristeza gotea.
Todo el ambiente está oscuro...
La música es roja y negra.

BAILARINA

No hago literatura
al decirte que bailas con ternura.
Lo haces con abandono y suavidad,
con la lenta pasividad
de una absoluta entrega.
Tu tango da la sensación
de que bailas con todo el corazón.
Por momentos, de tus brazos me llega
algo como una confidencia.
En tu tango hay la esencia
del consuelo y la compasión.
Nada de sensualismo ni de fango.
Te entregas, mas sin vicio y sin ardor...
Tu danza, ¡oh, Jorge Sand del tango!,
es un acto de universal amor.

JOSÉ MARÍA SALAVERRÍA

EL TANGO CONQUISTA A MADRID

Si yo dijese que el tango ha hecho por la compenetración hispano-argentina bastante más que todos los libros, artículos, discursos y demás medios de propaganda, parecería un exagerado. No obstante, esta es una verdad que cualquiera puede verificar por sí mismo. Es claro que me refiero a un determinado público, precisamente aquel que, aunque dotado de una ilustración nada despreciable, no suele prestar demasiado fervor a la buena literatura.

La clase media y la burguesía de Madrid se hallan ahora bajo el profundo influjo de esa canción, entre negroide y arrabalera que hace un par de decenas de años los propios argentinos sensatos no se atrevían a justificar, porque la consideraban vergonzosa. Hoy el tango ha dado vuelta al mundo, triunfalmente en todas partes. Pero yo no me refiero al tango como baile de moda sino como tonada y canto. Para el público de París o de Londres, el tango no es más que una danza exótica, vagamente pecaminosa, que se baila por lo que tiene de sensual, pervertida y algo bárbara.

En Madrid gusta el tango como canto. He ahí la diferencia esencial que conviene advertir.

1926

MIGUEL A. CAMINO

CHAQUIRAS

El tango

Nació en los Corrales Viejos,
allá por el año Ochenta.
Hijo fue de una milonga
y un *pesao* del arrabal.
Lo apadrinó la corneta
del mayoral del tranvía,
y los duelos a cuchillo
le enseñaron a bailar.

Así en el ocho
y en la asentada,
la media luna,
y el paso atrás
puso el reflejo
de la embestida
y las cuerpeadas
del que la juega
con su puñal.

Después requintó el chambergo,
usó melena enrulada,
pantalones con trencilla
y botones de charol.
Fondeó en los peringundines,
bodegones y... posadas
y en el cuerpo de las chinas
sus virutas enroscó.

En la corrida,
y el abanico,
el medio corte
y el paso atrás,
puso las curvas
de sus deseos
de mozo guapo,
que por la hembra
se hace matar.

También vagó por las calles
con un clavel en la oreja;
lució botín enterizo
con taco a lo militar.
Se adueñó del conventillo,
engatusó a las sirvientas
y por él no quedó jeta
que no aprendiera a chiflar.

Y desde entonces
se vio al malevo
preso de honda
sensualidad
sobar las curvas
de las caderas,
pechos y piernas
de las chiruzas
de la ciudad.

Y así que los vigilantes
lo espiantaron de la esquina,
se largó pa las *Uropas*,
de donde volvió Señor.
Volvió lleno de gomina,
usando traje de cola
y en las murgas y pianolas
hasta los rulos perdió.

Y hoy es un jaife
tristón y flaco,
que al ir bailando,
durmiendo va;
y su tranquito
ya se asemeja
al del matungo
de algún *Mateo*
que va a largar.

ENRIQUE GONZÁLEZ TUÑÓN

TANGO

Langosta

La Escena

Calle que va haciendo eses en un recodo de la ciudad. Calle con corte de tango arrabalero, abierta, sin duda, por picapedreros devotos

del vino, para que, sin tropiezos, caminen los borrachos en la noche del sábado.

El decorado no puede ser más pobre: dos hileras de casitas bajas, vestidas miserablemente, asoman con vergüenza sus fachadas descoloridas y se cubren con un rayo de luna o con la luz amarillenta de un anémico farol.

En las cicatrices dibujadas sobre la tierra cobriza, los chicos sucios y desarrapados, van dejando retazos de ingenuidad.

Allí, el acordeón y la viola dejaron oír el primer balbuceo del tango.

Por eso, un tango tiene alma de compadrito orillero y de parda desfachatada.

Después colgó sus pilchas reas en el ropero, adquirió carta de ciudadanía familiar y se introdujo en los hogares de los burócratas agobiados por las deudas y los caprichos de las hijas que estudiaban francés y solfeo. Carne de comerciantes a plazos, la clase media posee camas de bronce y créditos a diez mensualidades en las tiendas del centro.

Y el tango, disfrazando su alma de malevo que sabe usar daga y que, en cualquier momento se juega la vida de puro vicio, fue conquistando posiciones.

En esa calle atrabiliaria, empeñada en guardar el incógnito, a la hora del golpe de furca, Langosta le soplaba su media naranja al Cebollero.

.....

Langosta fatalmente debía epilogar su vida en un tango de Juan de Dios Filiberto. Carmen no aguantó la mishadura y un día tomó el olivo con un susheta engrupidor. Langosta, mozo taura, se achicó por amor y la dejó escapar.

"¡Desgraciarme no quiero del todo,
por eso me callo, suspiro y me voy!".

"Last Reason"

(Máximo Sanz)

ELOGIO DEL GOTÁN

Ábrete, corazón, como una rosa y suelta el aroma de tus amores reos, al aire de la vida. ¡El gotán! La música del pueblo, el lento quejido de las bocas que no saben gemir, pero que broncan sus dolores al son del organito. ¡El gotán! La alegría que ruge y se dilata en carcajadas que huelen a alcohol y se van diluyendo en la mueca de la sonrisa cruel, marcada a fuego en los labios plegados en un rictus salvaje y pendenciero.

No mientas un elogio de almíbar sensiblero.

Di lo que sabes del gotán sensual, profundo, doloroso y amargo;

de esa música rica en emociones hondas, sombrías, plebeyas, pensativas; emociones que salen del rudo corazón del arrabal infecto y del lujoso cabaret donde brillan esplendores malsanos que alumbran el alma atormentada de las pebetas que se dieron a la vida.

El tango ya no es tan solo un baile de placer, que se quiebra en posturas de espasmo y de provocaciones amorosas. La canción lo ha redimido. La canción, balbucir poético quizás, ha puesto, en la música afrodisíaca, el milagro de su sencilla emoción, sincera y triste.

Y así, la voz del fuelle se quiebra a veces en grito de dolor y en alaridos de desesperanza y, así, el arrabal se redime del pecado de su lujuria melódica, cantando al son gangoso de los *bando*, las horas negras de melancolía que son el fondo oscuro de su vivir cejijunto y dolorido...

¡Gotán! Te hicimos para darle a la milonga un motivo de alegría y tu voz se puso ronca cantando la tristeza de la davi milonguera.

Se te quiso sensual y nos saliste al fin sensual entre sollozos. Se prendieron las luces eléctricas para darte un adorno de boato, y en el mismo lujoso cabaret, tu añoranza mistonga encendió la lámpara del cuarto que vela el sueño triste del bacán que se revuelve rabioso de celos y de cobarde impotencia para fajar a la canalla que se hizo humo.

Después, casquivano y veleta, también vos, como las minas de tu cuna, te fuiste a París, hecho un jai, un shusheta.

¡Gotán! Tú eres la voz, el grito, el sollozo de la gente que no sabe reír sino cuando se pone en curda. Y así, triste, cabrero, huraño y rencoroso, como el alma de la gran urbe, donde el aire de afuera, llega, sí, pero para impregnarse también él de la gangosa melopea que brota de los fuelles.

Y ahora, déjeme que me acuerde del momento divino en que el tango suena convidando a que lo baile. Entonce la llorona melodía se hace dueña del alma de los chosma y se mete hasta el fondo donde las pibas guardan su corazoncito. Entonces la emoción se agarra firmemente a las carnes y las muerde sin soltarlas.

Todo el ser canta por dentro la canción del amor triste, fúnebre, feroz, que vaga cual un duende por la tétrica ciudad sedienta de placeres.

Los hombres suben; la cabeza se tuerce como para dormirse en la almohada que brinda la melena del bulo que se plega a la queda del varón y sigue con su cuerpo al cuerpo que le va marcando movimiento.

Y allá abajo, las piernas se entrecruzan, se buscan, se rozan y se besan desde la cadera a los tobillos.

El tango manda. El tango ha intoxicado a las parejas con su fuerte veneno de deseo sofocado y cuando callan los *bando*, los ojos

de él y ella, están vagando aún en el mundo sombrío del éxtasis sensual.

FEDERICO MERTENS y ARNALDO MALFATTI

AQUELLA CANTINA DE LA RIBERA

CARAMANCHADA. — ¡Cantina trágica!

EL PAYADOR. — ¡Y tan trágica! ¡Escuchá, hermano!

(Tango. En este instante se cantará el tango Aquella cantina de la ribera, *música de Cátulo* [González] *Castillo, letra de José González Castillo. Si el actor que encarnase el papel de El Payador no fuese competente, podrá ser cantado el tango por Carmela o por Una Camarera.)*

NICOLÁS OLIVARI

LA MUSA DE LA MALA PATA

Con su pereza de hembra lasciva
arrastra el flato de un bandoneón,
vierte un malevo ruin saliva
por el colmillo, sobre el salón,
esa pecosa se hace la esquiva
pero la alcanza a la deriva
un oscuro recelo de traición.

Sobre la escena, ya desconchada,
por el otoño que es el flautín,
une su pena de madrugada
su nota oblícua con el violín,
y la pareja danza enmarcada
por la inminencia de puñalada
que es la frontera del cafetín.

Puede que exista una sinasina,
y la guitarra y el leal facón;
la décima isócrona garla, empina
la danza y acierta el tacón.
Cada sentada planta su espina
y un gran penacho de nicotina
presta la gratis decoración.

La voz añora la vieja hazaña
de algún malevo que se perdió
—cuarenta entradas: alias *Araña*,
por una hembra fue que mató—.
El hampa gira dentro su entraña.

Culto al coraje vuelca el caló.
Indiferente baila trenzada
con un cualquiera, la tal mujer.
El tango dice, con voz airada,
que el taita Araña no ha de volver.
Tiende su carne, bestia encelada,
lame sus senos la llamarada
de los instintos que hace nacer.

Hay un revuelo de luces bajas,
brillo sinuoso de algún facón,
las mesas esparcen las barajas
y un filo muerde a un corazón.

Sobre el tinglado, triste, pringoso,
yace tirada la tal mujer,
junto a su flanco solloza un mozo,
pero sus lágrimas no osan caer.
Trunca su hombría el vil sollozo,
para que surja, ya rencoroso:
¡Mina, te dije que iba a volver!

La voz de orgullo aquí se empaña,
que como siempre lució el facón.
—Cuarenta entradas, alias *Araña*—,
tiene en el hampa su religión,
mientras historia la roja hazaña

GUSTAVO RICCIO

UN POETA EN LA CIUDAD

Parque *Goal*

Bajo el techo del cielo
se amontonan las mesas;
bebe la gente su vaso de hastío.
Hay hombres y mujeres. Y los vestidos de ellas
y sus ojos pintados y sus bocas pintadas,
salpican de color la mancha negra
de los trajes de hombre. La luminosa calva
de las lámparas de arco, centellea.
Los mozos van y vienen cual pelotas de goma.
Se quejan los sonidos de la orquesta.
Torciéronse las últimas espirales de un tango.

COSAS DE NEGROS

Sonó el vocablo *tango* en el Plata desde los tiempos lamentables de la *colonia*, por ser ese el nombre que los africanos daban a sus parches de percusión, como queda demostrado en anteriores páginas. Decir en su época los *tangos de los negros* por los *tamboriles (o tantanes) de los negros*, se hizo equivalente a *los bailes de los negros*, como antes que aquí pasó en las Antillas, confundiéndose el efecto con la causa.

. . . . . .

Al decir *tangos*, englobaban local, instrumentos y baile, y esta manera de interpretar fue sugerida por los mismos negros, que titulaban a sus reuniones por el acto principal de ellas: *tocá tangó* (tocar tambor); por eso cuando pedían permiso para reunirse a candombear, decían: *a tocá tangó*.

. . . . . .

En 1866-67 se propagó en Montevideo un *tango* titulado *El Chicoba* (en bozal, El Escoba o el Escobero), pero era un candombe, según los que lo conocieron; sin duda un tango a lo *raza africana*.

En el 89-90 aparecen en el Plata ciertos *tangos* compuestos y editados en Buenos Aires por profesionales criollos, y lo sugestivo del caso es que esos mismos compositores ya editaban milongas. Los tales *tangos* eran habaneras; y las milongas, de tipo académico montevideano.

Ese cambio de nombre a la habanera, no tuvo otro objeto que el de ofrecer una novedad *para piano* e influyó en ello la milonga, que circulaba en ediciones que fácilmente agotaban los aficionados. Se adoptó el vocablo *tango* por elongación de tanguto, cubano como la habanera y, ambos, danzas de negros.

. . . . . .

Cuando la milonga sainetera empezó a popularizarse, y los almacenes de música se hicieron eco de la demanda animando a los compositores capaces, tomó relieve la calidad del género y en los párrafos de nuestros sainetes se citaba con frecuencia *tango* y *milonga*, influencia inevitable de aquellas clasificaciones iniciadas por las ediciones de piezas para piano, que daban habaneras bajo la denominación de *tangos*. Se hizo común en el diálogo o en el canto sainetero la frase *bailaremos tango y milonga* o *le metemos tango y milonga*, como si se tratara de dos cosas análogas con diferentes nombres. Poco a poco una se refundió en la otra y se consumó la sustitución de títulos. Es, pues, el teatro rioplatense quien convirtió la milonga en tango y dio a éste perduración y fama.

Ningún otro antecedente ni circunstancia pudieron inspirarla;

la milonga no tiene ascendiente que le haya transmitido su estructura y su técnica: es netamente nuestra; el tango nunca existió en forma de danza en ninguna parte, pues el *tanguito* antillano, único en el mundo, son unos pasos brevísimos que nada tienen que ver con nuestro tango, o sea, con nuestra milonga.

. . . . . .

En Montevideo no se cultivó el tango en el pentagrama; la producción porteña suplió esa falta. No olvidaban los orientales que aquello era su milonga, de mascarita bajo otro nombre; y esa indiferencia fue la primera concepción de argentinidad.

. . . . . .

El tango es para unos su primera copa de alcohol y para otros un cisne de empolvar que los caracolea por todo el cuerpo sobre la piel.

Domina en todas partes donde se presenta, porque su melodía y su proceso palpitan en los sentidos del que lo contempla y en el físico del que lo baila, rozando instintos rebeldes.

. . . . . .

El tango es conceptuado "argentino" en el extranjero porque argentinos fueron los que lo exportaron y como consecuencia de esa ciudadanía se hizo legítimo rioplatense; nacido en Montevideo y bautizado en Buenos Aires.

. . . . . .

Corría octubre de 1913. "Un rumor que al principio se creyó broma resultó realidad: el gran poeta Jean Richepin concurriría a la solemne sesión pública anual de las cinco academias como delegado de la Academia Francesa y disertaría sobre el tango". ¡La milonga bajo la cúpula de los *Inmortales*! La compadrada más refinada del orillero montevideano ante cinco infalibles academias en su única solemne tenida magna! Hijo de una *academia*, el destino irónico y mordaz introdujo al tango en las herméticas de Francia.

. . . . . .

Los arzobispos de París, Cambray y Sens, el obispo de Poitiers, etc., anatematizaron [el tango] en el púlpito y en graves pastorales. (...) (El Papa quiso) informarse personalmente de la tentadora y magnetizadora danza; a ese fin consigue que dos jóvenes del patriciado romano viejo la bailen ante él en la forma usual en los grandes salones. Se declara gratamente impresionado y levanta en el acto la prohibición que pesaba sobre ella, a la que considera *inocente hasta el aburrimiento.*

. . . . . .

En esa época, el crack social André de Fouquiéres estaba en el apogeo de su cargo de crítico dispensador de la moda en todos los caprichos sociales, y sólo se esperaba su palabra para consagrar al tango, como *persona grata.*

Eso se hizo en solemne proclamación en el teatro Renaissance, abarrotado de aristocracia parisiense y extranjera residente.

De Fouquiéres hizo honor a su reputación de *premier* social, todavía hoy insustituible; el siguiente párrafo, que es una bonita explicación conciso-filosófica del triunfo tanguista en París, dará una idea de su brillante conferencia:

"El tango es una danza sutil y voluptuosa. Nació en el arrabal y se depuró en los salones. El tango es triste, de ritmo acariciador, insinuante. Nos ha dado una lección de psicología musical, y nosotros hemos inventado para la danza argentina, una coreografía literaria. Nuestra vida es fugaz, inquieta, ávida... Nos sirve el tango como descanso y reposo para el espíritu. Es como un discreto retorno al instinto primitivo. Se le ha dado prestigio aristocrático en Francia; ahora el tango es gracioso y espiritual, se ha quintaesenciado su lascivia. En Buenos Aires no se lo reconocería. Con el tango se resucitan memorias clásicas. En algunos vasos de mirra, en la actitud de algunas bacantes cuyos velos azules ondean al viento, hallamos su ritmo."

. . . . . .

The Times, el famoso gran diario europeo, inició en Londres una notable polémica sobre el tango, en junio de 1913. Intervino en ella toda la prensa londinense y preocupó intensamente a las altas clases sociales. La discusión se hizo extensiva a la *inconveniencia y peligros de los bailes importados*, y estaban en el banco de los acusados el tango, el turkey-trot, la maxixe y el boston.

Las más diversas opiniones de las personalidades más diversas llenaron las páginas de la prensa. Se vacilaba mucho.

. . . . . .

La reina María de Inglaterra resuelve no asistir a ninguna fiesta donde figure el tango, pero lo permite a sus damas. La reina Alejandra lo vio bailar en casa de lord Derby y declaró que lo consideraba en extremo gracioso y que volvería a contemplarlo con mucho gusto.

La duquesa de Nolfork declara que el tango no es aceptable "por ser contrario al carácter inglés y a los ideales ingleses", con lo cual la duquesa demuestra haberle dispensado su graciosa atención.

Lady Byron simula su desagrado diciendo coquetamente que "es un buen ejercicio, indiscutiblemente; es una chacota; y, ¿son acaso otra cosa los lanceros modernos? En todo caso, es mejor que el *bridge*".

La duquesa de Mánchester, la condesa de Drogheda, lady Trafford, lady Cunard, lady Cholmondoley, el gran duque ruso Miguel y sus dos hijas, residentes en Inglaterra, y numerosos miembros de esa nobleza intransigente, por hábito de pose y vanidad del cartel, se declararon partidarios decididos.

EL BANDONEÓN

Finita. — Eso sí, Numa. Con una ilusión en el altillo es otra cosa. Dígame, Numa, el altillo es la cabeza, ¿no?

Numa. — ¡Claro!

Finita. — ¡Qué bien! ¿Eh? Me gusta el símil. Está muy bien... Lo felicito... Muy ingenioso. ¡Qué Numa éste! Hay que ver las cosas que inventa. Poeta al fin. Naturalmente. Le fluyen... ¿eh? (Se oye netamente el gangoseo del bandoneón.)

Numa. — ¡Óigale! (Escucha un instante. Numa, a su espalda, acercándose mucho.) ¿Qué siente, Finita? (Su aliento resbala por la nuca de ella, que se estremece.) ¿No le hace cosquillas?

Finita. — ¡Ay, no sé, Numa! ¡Qué efecto me produce ese fuelle endiablado! Parece que me hicieran viruta los nervios. Que me pincharan la planta de los pies. Que me echaran agua colonia en los ojos. Que me hicieran tajitos con una *gillette* en la palma de la mano; y me echaran tintura de yodo. En fin, usted puede imaginarse, Numa. Quedo, después de una audición, con los anteojos en la nuca. Y lo que son las cosas... Le huyo y le busco. Me hace daño y me gusta: me fascina. No puedo con mi temperamento. (Marcando pasos al mutis.) Me ataca, me tira. Me hipnotiza. ¡Cómo me tira!... (Tarareando, hace mutis primera derecha, seguida por Numa.)

Marcial. — No es pa tanto, vieja. Más penoso sería que me doblara porque veo el éxito. El aplauso, el entusiasmo, lo que sea, no le dará categoría nunca al fuelle. El bandoneón, primo hermano tudesco del acordeón, comenta gangoso como un malevo la crónica del tugurio. No sirve para cantar ingenuamente; tampoco sirve para cantar hazañas. Sus puñaladas son de desesperación; sus historias tienen cocaína y champagne o la desdicha del bacán que espera el dinero de la paica. Cuando la guitarra suena parece que se alborota una nidada de jilgueros. Canta la vidalita conque Lamadrid llevaba a sus gauchos a la pelea. Habla de amores ingenuos; del campo que despierta; de la melancolía de la oración, cuando atropellan sombras y recuerdos; del ingenio de los fogones gauchos.

. . . . . .

Crispín. — Con Luigín Daverio se íbamo lo do por la ribera co l'acordeone... Tocábamo e cantábamo. Luigín me acompañaba, con la mandolina. Ma solamente a la cantina o a lo bodegone. Entonce había mochachos argentinos que tocábano la guitarra o cantábano la payada. ¿Sabe? Los argentinos no me llevábano lo apunte. Un día yo l'ho dicho a Luigín: ¡Eh, Luigín! ¿Qué te parece que tocamo también la milonga? Ma la milonga no es italiana, me ha dicho Luigín. É, qué importa. Tampoco nosotro estamos en Italia,

caro fratello, ¡eh! Io era un folósafo, ¿sabe? En dié día nosotro tocábamo en la melonga. Fuimo a la rebera. La melonga lo gustaba a todo ne lo acordeone. Lloraba, ¿sabe? Parece que dolía, ¿sabe? Cantaba tresteza... acareciaba...

BATERÍA. — Parece que dice un verso el viejo.

CRISPÍN. — Entonce, yo he pensado que l'acordeone era l'instrumento popolare de la melonga. Cuando ha salido el tango *El choclo, Lo indreriane, La catrera*, io seguía tocando l'acordeone. Un día vino un petiso, chinite, col pelo duro, la cara hecha a trompicone. Traía n'acordeone cuadrado, per la madona. Hacía lo bajo come si foese Dio mesmo. Era lindo, ¿sabe? Le sey dejado mi poesto. Siga osté, amigo. Ho arrinconado l'acordeone, me soy comprado la lancha e ya está. Por eso, figlio mío, yo sé aquello que te digo. Osté siga adelante. No se pare. Osté tiene un gran porvenir. Qué te importa que no sabese música. ¿Tiene oído? ¡E boeno! Come yo... Te silbano na cosa, te queda a l'oreja, la tocase, la hacese la compadrada e ya está. Cuando quiere hacerse un tango lindo, de éxito, me dice a me. Yo te toca al acordeone na canzoneta napoletana, vieca, vieca, que nadie la recuerda. Osté la hace más despacito, tre o cuatro ferulete é es una cosa cregolla. Claro, amigo. La música popolare é melancólica a todo el mundo. E la música a este paese está hecha de requecho, como la raza; la haceme todo, lo tano, lo francese e lo gallegue. Aquí nadie sabe nada, pero todo se hacemo rico. Aquello que sabe algo, protesta porque todo se hace male. Mientras protesta, pierde el tiempo e los otro atropellamo.

JORGE LUIS BORGES

EL TAMAÑO DE MI ESPERANZA

Los tangos primordiales: *El caburé, El cuzquito, El flete, El apache argentino, Una noche de garufa* y *Hotel Victoria*, aún atestiguan la valentía chocarrera del arrabal. Letra y música se ayudaban.

RODOLFO SENET

BUENOS AIRES, ALREDEDOR DE 1880

(Habla de una línea de ómnibus a tracción animal que iba de Plaza Victoria a Recoleta, y dice):

Los coches eran confortables y el servicio bueno; pero aquel público rutinario (el de 1880) no les prestó apoyo alguno; al contrario, presagiaba en *milongas* su próximo fracaso:

Andate a la Recoleta,
decile al recoletero,
que prepare una bóveda
para este pobre cochero.
Sí, sí, sí, que Gaudencio se va a fundir.
No, no, no, que Gaudencio ya se fundió.
Y verá a los mayorales
parados en los estribos
con un letrero que dice:
"Calle de Estados Unidos".
Sí, sí, sí, etc.

Al poco tiempo, no sé si por esa u otras causas, los ómnibus se retiraron del servicio público.

José Torre Revello

LOS ORÍGENES DE LA DANZA, LA CANCIÓN Y LA MÚSICA ARGENTINAS

Sus orígenes tenemos que buscarlos, en parte, en aquellos negros esclavos que inundaron la América colonial. Éstos llevaron consigo a su destierro, los aires de su tierra, que más tarde, en la estancia, en la factoría o en la mina, lanzarían al aire, quebrando las tardes tranquilas, a la manera de una plegaria, en furiosas danzas guerreras al son del *candombe*, rezongón y quisquilloso, cuando ya no tenía nada de belicoso el aullar de sus voces y las bruscas actitudes de sus danzas.

La principal influencia de esta danza se nota en el ritmo voluptuoso con que se acompañan ciertas danzas americanas.

La música de este origen fue invadiendo los barrios suburbanos, que vinieron a formar así las barreras que separaban la ciudad de la campiña y en ellos copulóse y nació ese baile que haciendo furor en el teatro como lo más genuino y más típico —me refiero al tango—, fue invadiendo lentamente los salones de Europa, imponiéndose por su dulce cadencia y por la exótica sugestión de su dulzura. Aunque —digámoslo con tristeza— disfrazado y desconocido. Su música presenta bastante analogía con la *danza* tan popular en Colombia.

1927

Valentín de Pedro

EL VENENO DEL TANGO

(El primer acto sucede en Buenos Aires, el segundo en París y el tercero en Madrid, ciudad en que se estrenó esta obra.)

(Buenos Aires)

Don Genaro. — Mi señor hijo ha ganado el primer premio en el concurso de tango en el teatro Nacional. ¡Era lo único que le faltaba para que se creyera que en el mundo no hay otra cosa que bailare! Ma io te garanto que esto se tiene que acabare, ¡pronto!

Luicci. — Mala cosa que haya empezado así.

Don Genaro. — ¡Io lo haré cambiarse a ese porco schifoso, a ese compadrito atorrante!

Luicci. — Tranquilizate e no grités. Tenemos que parlare de cuesto, ma serenamente. Para eso he venido. Ma aquí no é sitio. Puede salir la dona... Vamos al bare de l'esquina e allí hablaremos.

Don Genaro. — Donde quieras. Voy por el saco e la galerita... Espeta un po... (Se dirige hacia su cuarto.)

.....

Alfredo. — Lo que importa es desligarse de esta vida. En París yo no cuento solo con el juego. Desde que gané el primer premio en el Nacional, todos los muchachos me empujan para que me vaya a París. Vos no sabés... Es el gran negocio... En un *cabaret* cualquiera de París, bailando el tango, ganaría en una noche lo que aquí no gano en un mes en el almacén de don Luiggi.

Mercedes. — ¿Y por qué antes de irnos no se lo decimos a nuestros padres?

Alfredo. — Porque ellos no comprenderían esto. Ahora mismo, desde que gané el premio, todos los días ando a broncas con mi viejo. Y el tuyo, no digamos... En cuanto se lo dijeras, te prohibiría hablar conmigo. Yo sé cómo son, créeme... Se opondrían siempre. Por eso cuanto más pronto nos vayamos, mejor. No tenés nada que temer. Mi cariño ha de ir sembrando de florcitas el camino que pisés al salir de tu casa. Yo te he de dar todos los lujos y alegrías que vos merecés...

.....

(París)

El sueño de Alfredo Beltrame se ha realizado. Desde el patio del conventillo bonaerense ha volado, con sus fuertes alas de gavilán, hasta un gran hotel de París, llevando en sus uñas a la paloma robada del nido deshecho de don Evangelisto. Todo se ha realizado según la lógica elemental de lo previsto por Alfredo.

Alfredo. — Es que me parece mentira, che. ¡Venir yo a triunfar en París y en un music-hall como L'Empire! ¡Si es como un sueño! ¡Triunfar en París! ¿Verdad que no estoy soñando? ¿Soy yo mismo? El pelandrún Alfredo Beltrame... Esto no es un sueño, ¿verdad? Mirá: zarandeame un poco para convencerme de que no estoy dormido...

Federico. — No, no estás dormido, pero cualquiera diría que estás loco.

ALFREDO. — Sí, ¡loco! ¡Loco de alegría!

.....

(Salón de cabaret en Madrid)

FEDERICO. — Mercedes quiere todavía a Alfredo: sabe que está en Madrid y... esperamos siempre aquello que deseamos. (Suena la música. Gran expectación. La orquesta toca un tango y salen a bailar Alfredo y su pareja. Alfredo baila con la perfección que le ha valido su fama. Su cuerpo parece identificado con el espíritu de la danza y todas las miradas siguen su movimiento admirativamente. Cuando termina de bailar hay aplausos, voces de entusiasmo, ruido de cucharillas golpeando vasos y copas, gran escándalo que exterioriza la aprobación unánime.)

.....

RAFAEL. — Aquí ha pasado toda su enfermedad. No iba yo a dejar que un compatriota fuese al hospital... (Aparece Alfredo. Su emoción es tan grande al ver a Mercedes que tiene que apoyarse, anhelante, en el quicio de la puerta.)

ALFREDO. — ¡Mercedes!

.....

DON EVANGELISTO (ganado por la palabra de Alfredo y el llanto de su hija). — Ella quiere, sí... Su corazón, palpitando sobre mi pecho, me lo dice. Y yo perdono.

ALFREDO. — ¡Don Evangelisto! (Se inclina ante él, en actitud de arrodillarse, pero Don Evangelisto se lo impide.)

DON EVANGELISTO. — Aquí, en en mis brazos. (Abre ampliamente sus brazos como dos alas protectoras bajo las cuales cobija a Mercedes y a Alfredo.) Un viento malo los llevó de mi lado, pero yo les esperaba siempre. Rescaté mis campos y cuando volví a mis pagos me pareció que aquella tierra donde viví, siempre me recibió con los brazos abiertos, se alegraba de mi vuelta. Y ansina quiero ser yo para ustedes: como la tierra de la pampa, que paga con largueza al que la trabaja con amor. ¡Quiéranse, mis hijitos, quiéranse como Dios manda. Todavía pueden ser felices; todavía podemos todos volver a ser felices!

.....

ALFREDO. — En mi vida volveré a bailar el tango...

DON EVANGELISTO. — Y no ha de echarlo de menos, m'hijito. Por allá, por mis pagos, el tango no se baila. Un pericón, un cielito... Esos sí. Son bailes criollos. Pero el tango, ¡no!, ¡canejo! Yo le aseguro que el tango no es criollo.

ALFREDO. — Pues, ¿qué es, entonces?

DON EVANGELISTO. — Una cosa inventada por los compadritos de la ciudad.

José María Salaverría

CIVILIZACIÓN Y CRIOLLISMO

Al penetrar de nuevo en el ambiente de Buenos Aires me he sentido como asaltado, empapado, anegado, en la música sensual enfática y sensiblera del tango que hoy reina en la Argentina con un poder imperativo inexcusable. Ignoro si es una pieza de baile que se usa en los salones o si es todavía la danza preferida de los *orilleros* y demás gente de bronca; en cambio, puedo asegurar que todos los fonógrafos de los limpiabotas, todos los altavoces de arrabal, todos los aparatos de radio, todas las orquestas de bar elegante o de café democrático, están positivamente copados en Buenos Aires, por la música tanguesca y supongo que el mismo fenómeno se repetirá en el resto de la República.

Anoto por delante la advertencia de que no me propongo escribir una diatriba contra el tango. En la época en que yo residía en el país, hace una docena de años, bastantes argentinos inteligentes se dedicaron a expresar su indignación o su desprecio contra una música que empujada por una regular fortuna, conquistaba el rango de pieza a la moda en París y en el mundo entero como representativo del espíritu argentino. El tango, parecía demasiado grosero o canallesco a aquellos cultos y patriotas argentinos, y ni siquiera le concedían el derecho a la nacionalidad, puesto que se le suponía importado por los negros a través de quien sabe qué itinerarios marítimos. Desde luego, se le negaba una limpia argentinidad, limitado, como al principio estaba, a los arrabales y alrededores costeños de Buenos Aires.

. . . . . .

El tango, casi siempre cantado por bocas de procedencia italiana, representa la región geográfica que tiene su centro en Buenos Aires. Es la región de las copiosas inmigraciones, abierta por sus puertos a las influencias de Europa y de los Estados Unidos y solicitada por preocupaciones universales. A pesar de su presunto origen negroide, el tango, por una de las frecuentes paradojas del destino, viene, según esto, a representar lo que llamaríamos el "argentinismo costeño" o sea la porción argentina que tiende, en cierto modo, a una especie de desamericanización. La misma factura de la mayoría de los tangos nos lo revela. Aunque sus autores, generalmente porteños y de apellidos italianos, intentan resucitar castizos motivos criollos, todo el aire de las composiciones suena a género cosmopolita, adecuado para el gusto del público de dancing y de gran hotel internacional.

LUCAS AYARRAGARAY

EL COMPADRE

Cuando comenzó a afluir la inmigración cosmopolita y cundieron las faenas agrícolas y el alambrado de los campos transformaron la pampa cerril, se adulteró, se desfiguró el gaucho. El trabajo mató la aventura y el aventurero y la existencia de visos heroicos. En la adulteración de la singular personalidad —precursor y progenitor del compadre— eficazmente cooperaron el boliche, el villorrio, la mancebía y los arrabales cosmopolitas de las ciudades pequeñas y grandes, cundiendo sus vicios y anomalías en los campos. A la sazón transmutóse el gaucho, descompuesto en el gauchito semibárbaro, semiculto, descendiente estropeado del torero y del majo, como fuera su antecesor del árabe, a través del andaluz.

Primero anduvo la compadrería por los suburbios antes de infiltrarse espiritualmente en muchas gentes de las mejores clases sociales, urbanas, pero desnudado entonces el personaje arrabalesco de sus rasgos más crudos, conservó, empero, menguados caracteres de urbanidad y de buen tono, en el *compadre de levita*.

El compadre en sus aspectos multiformes —tosco o selecto— fue y sigue siendo exponente de cultura incipiente y crianza descuidada. Comenzó cargando daga en bolsillo abierto de propósito en el chaleco; luego pistola en el cinturón y en seguida revólver en lo posterior de la cintura del pantalón.

El reto, la arremetida pasional, la provocación a pecho descubierto del gaucho, trocóse, a menudo, en el compadre, en dolosa y bellaca, máxime si, descarriado, frisara con las clases palurdas y el mundo del hampa. Así trasuntó el originario modelo campesino en el ser urbano degenerado, provisto de más debilidades que pujanzas, de más jactancia que coraje, más hosco y díscolo que zumbón, con más malicia que sorna, dicharachero, ensimismado, zahiriente, disimulado, esquivo en la acogida, soslayado en el mirar, cuellierguido, patitieso, contoneante en la marcha, con humos señoriles, modales de bravote y con la coqueta presunción andaluza del pie que ostentaba nítido, enguantado en el zapato, con alto tacón, de cabritilla que, coronado a menudo con la media caña de la bota, asomaba bajo del pantalón.

JORGE LUIS BORGES

EL IDIOMA DE LOS ARGENTINOS

La opinión de Rossi es circunstanciada:

El tango sedicente argentino es hijo de la milonga montevideana y nieto de la habanera. Nació en la Academia San Felipe, galpón montevideano de bailes públicos, entre compadritos y negros; emigró al bajo de Buenos Aires y guarangueó por los Cuartos de Palermo (donde lo recibieron la negrada y las cuarteleras) y metió ruido en los peringundines del Centro y en Monserrat, hasta que el teatro nacional lo exaltó. Es decir, el tango es afromontevideano, el tango tiene motas en la raíz.

Ser de color humilde y ser oriental son condiciones criollas, pero los morenos argentinos (y hasta los no morenos) son tan criollos como los de enfrente y no hay razón para suponer que todo lo inventaron en la otra banda.

. . . . . .

...y afirmaré con resolución: el tango es porteño. El pueblo porteño se reconoce en él, plenamente; no así el montevideano, siempre nostalgioso de gauchos. De cualquier modo, estoy más convencido de la procedencia uruguaya de Rossi que de la procedencia uruguaya del tango.

Pragmatismos aparte, la argumentación de don Vicente Rossi puede reducirse honradamente a este silogismo:

La milonga es privativamente montevideana.

La milonga es el origen del tango.

El origen del tango es montevideano.

Acepto que la premisa menor es inconmovible; en cambio, desecho de la mayor y no sé de ningún argumento válido que la fortalezca. Rossi se limita a escribir: *En la banda occidental no se usó la milonga como canto ni la danza como milonga*; y nos remite al rato a una apuntación donde vemos que la palabra milonga no ocurre en un diálogo lunfardo, publicado por *La Nación* en 1887. Su argumento, como se ve, es negativo y carece de eficacia para convencer. Inversamente, ¿quién no recuerda cierta inefable milonga tejedorista (inefable por lo procaz) cuya elocuencia desaforada en la injuria nos autoriza a suponerla contemporánea del hecho que nombra: esto es, a retrocederla al 80? Empieza así:

Don Carlos de Tejedor
con una paciencia loca

. . . . . .

Otra genealogía tanguera es la rastreada por don Miguel A. Camino, poeta, en su hermosa composición recordativa, intitulada *El*

tango. (...) La procedencia versificada por Camino es original a más no poder. A la motivación erótica, o meretricia, que todos hemos reconocido en el tango, añade una motivación belicosa, de pelea feliz, de visteo. Ignoro si esa motivación es verídica: sé, no más, que se lleva maravillosamente bien con los tangos viejos, *hechos de puro descaro, de pura sirvengüencería, de pura felicidad del valor,* como los describí en otras páginas, hace un año.

.....

Inversamente, la única vez que se acordó Evaristo Carriego del tango, fue para verle felicidad, para mostrarlo callejero y fiestero, como era hace veinte años:

> En la calle la buena gente derrocha
> sus guarangos decires más lisonjeros,
> porque al compás de un tango, que es *La Morocha,*
> lucen ágiles cortes dos orilleros.

Las dos versiones del tango, la solamente lujuriosa y la de travesura, podrían corresponder a dos épocas: la primera a este lamentable episodio actual de elegías amalevadas, de estudioso acento lunfardo, de bandoneones; la otra, a los buenos tiempos (malísimos) del corte, de las puñaladas electorales, de las esquinas belicosamente embanderadas de barras.

Apunte férvido sobre las tres vidas de la milonga

Juan de Dios Filiberto —que es un par de patillas y un acordeón que andan entristeciendo el Riachuelo— ha formulado, como quien no quiere la cosa, una desunión tripartita de la milonga; léase del tango. En los fondos de la revista *El Hogar* del quince de julio, le prescribe esta trinidad: A la milonga —nos dice Filiberto— yo la divido en tres grupos: 1º, la milonga agreste, que es la de pulpería (la de Martín Fierro con el negro); 2º, la milonga compadrona que es la entrerriana, peleadora y buscapleitos; y 3º, la milonga porteña, que es la milonga mía, del dolor y del trabajo; la milonga de la necesidad, de la fatiga, del obrero que trabaja todo el día y que, de noche, le limpia la cara roñosa a las penas, cantándole a la novia todas las angustias de ese perro flaco que se llama Destino...

Paso sobre el estilo alegórico-basurero de la formulación, tan sintomático del ultraísmo abaratado de los reporters, y pienso en lo que en ella se dice.

Vamos por partes. La primera que a la historia de la milonga aquí le recetan, *la agreste que es la de pulpería,* no es demasiado clara. Decir *agreste* es aludir al campo nomás; decir *de pulpería,* es pasarse a las orillas también, cosa que no está mal, puesto que de las orillas fue la milonga. El mostrador de madera y el changango del compadrito la generaron y fue tal vez una decantación del cantar

por cifra, aunque distinta de él. El *Cancionero bonaerense* de Lynch empieza por adjudicársela al gaucho, pero a los dos renglones escribe que sólo la practican el compadraje de la capital y de la campaña y que no hay bailecito de medio pelo en que no figure y que la bailan en los casinos de los mercados Once de Setiembre y Constitución. Añade que los organistas la han arreglado y la hacen oír con aire de danza o habanera. Esto lo notició Lynch el ochenta y tres. Rossi (Cosas de negros, páginas 121-124) también la ve orillera a la milonga y no de la pampa. Ese par de pareceres nos insinúan que la milonga agreste no es tal.

Ya nos encara la segunda vida de la milonga, *la milonga compadrona que es la entrerriana, peleadora y buscapleitos*, según el definidor nos anuncia. Esa milonga feliz de atropellar es la consabida, es la que se insolentó en bravatas de lugares de Buenos Aires, allá por el ochenta. Es la que se llevó muy bien con las coplas:

Soy del barrio e Monserrá
donde relumbra el acero;
lo que digo con el pico,
lo sostengo con el cuero.

Parao en las Cinco Esquinas
con toda mi contingencia
por ver si te rompo el... alma
ando haciendo diligencia.

Yo soy del barrio del Alto,
soy del barrio del Retiro,
yo soy el que nunca miro
con quien tengo que pelear
y en trance de milonguear,
nadies se me puso a tiro.

Esa alma varona y sobradora de la milonga es la que está en los tangos antiguos —en *Rodriguez Peña*, en *Don Juan*, en *El entrerriano*, en *El apache argentino*, en *Las siete palabras*, en *Pinta brava*, en *El caburé*—, además en *La Payanca* y en *Don Esteban*. ¿Dónde lo entrerriano de esa alma? La respuesta es de ingrata facilidad: a esa alma la precisa entrerriana el definidor, para que la tercer milonga, la suya, la de ese perro flaco que le lava la cara a la novia que se llama Destino, sea la verdadera porteña. Y eso, ya sabemos que no lo es. Es una rezongona quejumbre itálica y no otra cosa.

Alguna vez —si los primitivos tangos no engañan— una felicidad sopló sobre las tapias rosadas del arrabal y estuvo en el empaque dominguero del compadrito y en la jarana de las chiruzas en el portón. ¿Qué valentías la gestaron, qué generosidades, qué fiestas? Lo cierto es que pasó y que el bandoneón cobarde y el tango sin

salida están con nosotros. Hay que sobrellevarlos, pero que no les digan porteños.

. . . . . .

El pueblo de Buenos Aires —nada sospechoso, como es, de remilgos de casticismo— jamás versificó en esa jerga (la lunfarda). Las milongas, que fueron la sobradora y díscola voz de los compadritos, nunca la frecuentaron. Eso es natural, puesto que una cosa fueron los compadres de barrio —el cuarteador, obrero o carnicero que apuntalaba esquinas por esas calles de Balvanera o por Monserrat— y otra los forajidos que matreriaban por el bajo de Palermo o hacia la Quema. Los primeros tangos, los antiguos tangos dichosos, nunca sobrellevaron letra lunfarda: afectación que la novelera tilinguería actual hace obligatoria y que los llena de secreteo y de falso énfasis. Cada tango nuevo, redactado en el sedicente idioma popular, es un acertijo, sin que le falten las diversas lecciones, los corolarios, lugares oscuros y la documentada discusión de comentadores. Esa tiniebla es lógica: el pueblo no precisa añadirse color local; el simulador trasueña que lo precisa, y es costumbre que se le vaya la mano en la operación. Alma orillera y vocabulario de todos, hubo en la vivaracha milonga; cursilería internacional y vocabulario forajido hay en el tango.

ALBERTO GERCHUNOFF

EL HOMBRE QUE HABLÓ EN LA SORBONA

El tango propaga con su ritmicidad lánguida esa quejumbre constante en que vibra el apasionamiento juvenil o se manifiesta, con un realismo desnudo y fuerte, el desengaño del que ya nada espera.

. . . . . .

Así como la señorita de sociedad baila el tango, también lo canta y su letra, grave y monótona, le ha enseñado los secretos de la angustia plebeya, en que adivina el enigma de su propia quimera. Esto acontece porque siendo la canción de Buenos Aires un fervor espontáneo del alma colectiva, es, por ende, la pintura profundamente humana de un instante que nos es común y que su clave lírica pone de relieve el entreabrir los pliegues recónditos de lo que sentimos.

. . . . . .

El tango de Contursi cuenta, pues, como la copla campesina, el dolor de los humildes y al esparcir sus congojas en la larga lamentación, la ciudad se reconoce en el movimiento y en los recios vocablos de su estrofa fatigiva. Pero Contursi, como todos los trovadores sencillos y sinceros, no se envanece con ese éxito: sabe que su mérito está en su simplicidad y aunque su ruda poesía, esquemá-

tica y rápida, se vocea en la mansión cuyos umbrales no ha transpuesto, continúa fiel al caserío gris en que se desenvuelve su vida, sin imitar a los protagonistas de sus canciones que van en pos de su desventura al apartarse de su sitio y al reemplazar el vestido modesto con el atavío magnífico. Contursi prefiere prudentemente ser un cantor del pueblo y renovar su canción no bien empieza a debilitarse su boga.

El que gime esas canciones ha venido, a su vez, de los rincones distantes. Se llama Contursi, Bettinoti, Böhr, como responde al nombre indígena o hispánico.

RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN

MIÉRCOLES DE CENIZA

Tango

Luna amarilla, gastada luna,
en qué barriada hay una luna
[como esta luna
aunque sea muy cajetilla.
En qué barriada
dibuja la compadrada
su quebrada
sobre la dura vereda.
Aunque la vistan de seda.

No son todos los que están
en casa del taita Pancho!
Lunita del disco,
cinematógrafo
donde se pasa el film preclaro
de un Pibe Ernesto o un Canaro
en la pantalla del fonógrafo.
Corazón, bandoneón rezonga,
me iré por la endiablada ruta
del dibujo de la viruta.
Alma simple de percalina
donde enrosca la serpentina.
Corazón, bandoneón rezonga.

Muchachos, la milonga empieza
y que estirado largo eco,
—vengan a oír esta milonga
los malevos de Vacarezza
y de Pacheco—.

Luna amarilla, luna gastada,
linda azotea para que encalle
no hay una calle como esta calle
de compadrona y enfarolada.

FERNANDO ORTIZ ECHAGÜE

PASAJEROS, CORRESPONDENCIA Y CARGA

Dos argentinos novelescos

La memoria del gaucho Martín está indisolublemente unida a la de *El choclo*, aquel ingenuo tango con el que aprendieron en París, en 1912, los primeros cortes y quebradas y las primeras y últimas nociones de geografía sudamericana.

El gaucho Martín monopolizaba por aquel entonces la representación argentina en Francia. Él traería las primeras ráfagas del remoto país, con su tango misterioso y su lunfardo depravado y soez. Martín lo bailaba prodigiosamente y esto, que es hoy todavía una apreciable cualidad, era entonces un don maravilloso.

Al *Sésamo, ábrete* del tango, entraban en los difíciles salones del faubourg Saint Germain, prendidas del brazo de Martín, las primeras congojas del alma arrabalera, los primeros pesares de la *percanta* y los primeros *chamuyos* amorosos que trajeron más tarde aquellas dolorosas tragedias del *cotorro* abandonado y del patotero sentimental. Todos esos elementos emocionales con bandoneón tuvieron en el gaucho Martín un intérprete genial. Era el hombre de moda y podía distribuir trompadas a su antojo en los cabarets nocturnos, seguro de ver celebradas sus hazañas al día siguiente en los salones aristocráticos.

. . . . . .

Sobre la importancia de la vaca argentina en París

En ese punto, tres bandoneones rompieron a llorar su nostalgia y nos cortaron el diálogo. Iban pasando ante mi mesa las parejas lascivas, trenzadas en la pasión callada del tango. Alguna vez saltaba un taponazo de champagne. Una vieja desvergonzadamente rubia se agarraba como un náufrago a su adolescente bailarín. Todo "El Carrón" vibraba de tango. Una orquesta típica criolla lo toca hace diez años y la sala, que es muy pequeña, está como curada por la música. Como el vino en los odres, el tango se ha ido agarrando a las paredes, al techo, bajito, a los espejos, opacos por el humo, a las luces cansadas, a las banquetas rojas y hasta al letrero que dice en letras compadronas: *Hay puchero a la criolla.*

En los breves momentos en que la orquesta calla, el tango se queda flotando en el aire espeso y sucio de la sala y parece que está esperando en las caderas de las hembras, en el gesto compadre

de los machos ajustándose el saco, en el paso solemne y grave del patrón y en las miradas que se cruzan de banda a banda, concertando el enlace ritmado.

CARLOS DE LA PÚA

LA CRENCHA ENGRASADA

Tango viejo

Baile macho, debute y milonguero,
danza procaz, maleva y pretenciosa,
que llevás en el giro arrabalero,
la cadencia de origen candombero
como una cinta vieja y asquerosa.

Pasión de grelas de abolengo bajo
de quien sos en la bronca de la vida,
un berretín con sensación de tajo,
cuando un corte las quiebra como un gajo,
o les embroya el cuero una corrida.

Chimento rantifuso y porteñero
que trabajás el corazón de paco,
piropo taita, dentrador, mañero,
que vas de balancín y cadenero,
rumbiando para el lao del lado flaco.

El que te baile bien debe ser púa,
manyado entre la mersa de los guapos,
haber hecho un jotraba de ganzúa
y tener la sensación de la cafúa
al atávico influjo de los trapos.

GASTÓN O. TALAMÓN

TANGO Y JAZZ BAND

Sin caer en la exageración de aquel profesor escandinavo que tuvo su hora de risueña celebridad por haber publicado un estudio en el que culpaba a la boga de nuestro tango la pasada conflagración europea, puede creerse que el triunfo en Europa del baile argentino y del "jazz band" yanqui no carece del todo de significado.

En él no es aventurado ver la primera conquista de América sobre el espíritu europeo, el primer choque entre las dos grandes agrupaciones étnicas que dominan nuestro continente.

. . . . . .

Nadie en la ciudad, en la aldea y en la choza campesina esca

pa, en Europa y fuera de ella, al tango y al "jazz-band", base de los repertorios populares, y no es posible creer que esa saturación musical y coreográfica de los pueblos europeos no ejerza influencia sobre su espíritu, no sea el primer síntoma de la americanización de Europa, prevista hace cincuenta años por Renán.

. . . . . .

El tango, danza y canción a la vez, es subjetivo. La vida agitada, dolorosa o alegre de la gran urbe rioplatense se refleja en sus cálidas, melancólicas o apasionadas melodías de sabor característicamente criollo y de sentimiento profundamente humano; sintetizándose en una danza-canción la existencia del caso étnico de Buenos Aires donde fraguan diversas fuerzas, las que, absorbidas por el ambiente, han engendrado una nueva raza —si ya no existiera, no habría tango porteño, desde que sólo la unidad étnica hace posible un cancionero propio— y creado un nuevo baile popular, dentro del espíritu y de las modalidades de la música pampeana, de la que es la más moderna y universal expresión, acaso porque, a pesar de su definido e indiscutible carácter criollo, vive en ella, asimilada y absorbida, alguna parcela del alma de cada uno de los pueblos atraídos al país por el aporte inmigratorio.

. . . . . .

En el carácter del tango, además del ritmo, interviene en forma preponderante un elemento más elevado: la melodía, poseedora de una expresión y de un sabor inconfundibles e inimitables.

El lector que concurra a un local en el que actúen dos orquestas típicas, porteña y norteamericana, notará cuán distinta es la impresión causada por ellas en el público: en tanto que el jazz provoca un movimiento exterior y dinámico —llevar el compás con los pies— el tango sume a todos en una emoción más o menos fuerte, pero innegable: va directamente a la sensibilidad del auditor, que difícilmente se sustrae al poder de sus acentos.

. . . . . .

Desde *El Ranti* de Félix Weingartner hasta los millares de tangos que se fabrican en Europa y los Estados Unidos, todos son malas habaneras. En la música artística pueden señalarse algunas tentativas: "Allá, tango milonga" del compositor checo Schulhoff, y el tango humorístico de "La historia del soldado", de Stravinsky, ajenos al espíritu de nuestra danza, y en "Jenny Spief auf" del compositor alemán Krenek se canta un tango y en la ópera de Kurt Weill, alemán también, "Royal Palace", el final está escrito con ritmo de tango; músicos, estos cuatro, de la vanguardia.

ROBERTO ARLT

LOS SIETE LOCOS

A veces a esta leonera entraban músicos ambulantes, frecuentemente un bandoneón y una guitarra.

Afinaban los instrumentos y un silencio de espectativa acurrucaba a cada fiera en su rincón, mientras que la tristeza movía su oleaje invisible en esa atmósfera de acuario.

El tango carcelario surgía plañidero de las cajas y entonces los miserables acompasaban inconscientemente sus rencores y sus desdichas. El silencio parecía un monstruo de muchas manos que levantara una cúpula de sonidos sobre las cabezas derribadas en los mármoles. ¡Quizás era lo que pensaban! Y esa cúpula terrible y alta, adentrada en todos los pechos, multiplicaba el langor de la guitarra y del bandoneón, divinizando el sufrimiento de la puta y el horrible aburrimiento de la cárcel que pincha el corazón cuando se piensa en los amigos que están fuera "escolazándose" hasta la vida.

Entonces, en las almas más letrinosas, bajo las jetas más puercas, estallaba un temblor ignorado; luego todo pasaba y no había mano que se extendiera para dejar caer una moneda en la gorra de los músicos.

FLORENCIO CHIARELLO

ASÍ SE ESCRIBEN LOS TANGOS

[Bataraz, bandoneonista, autor de tangos, aparece en escena diciendo este chiste:

BATARAZ. — ¡Salú, verso de Caruso con música de Canaro!

con lo que se prueba que hace casi treinta años Canaro tenía ya su fama hecha puesto que su nombre formaba parte de los chistes baratos de aquel pobre teatro de entonces.]

Bataraz ve llorar una mujer y enterado de la causa dice:

BATARAZ. — ¿Eh? Lindo motivo pa un tango... ¡Sí! (Toma asiento con el bandoneón sobre las rodillas y luego de arrancarle unos acordes, medita y a poco recita, unos versos... [unos versos que mejor es no repetirlos aquí, tan cursis y malos son.]

[Más adelante, en diálogo, dice:]

BATARAZ. — Vea, amigo, sucede que se estrena un tango melodioso, con letra sentimental. Rápidamente empieza a adueñarse de la emoción de los auditorios de los cafetines y, por conducto de

ellos mismos, entra a circular y allá va... Allá va el tango, de la covacha al rascacielo, del altillo al sótano, del conventillo al palacio... Y allá va, en carros, coches, autobuses, tranvías, ferrocarriles y... trasatlánticos. ¡Sí! Lujosos trasatlánticos que suelen trasportarlo allende el océano, con gran bronca de capitanes y aduaneros que no pueden, que no saben gravar con impuestos a ese artículo porteño, que se impone por donde quiera que vaya, con su solo nombre: ¡Tango!

[Y al final de la obra:]

BATARAZ *(se adelanta hacia las candilejas y recita con música algunos versos, de los que entresacamos este elogio del tango):*

¡Salve, reo embajador,
que desde aquí hasta la China
representó a la Argentina
sin credenciales de honor!
Y siempre reo y señor,
conservando todo el brillo
de sus condecoraciones,
atravesando mansiones
se reintegró al conventillo.

CELEDONIO FLORES

CHAPALEANDO BARRO

Carlos Gardel

No quiero irlas de vate, ni que la gente
me ponga banderillas de apologista:
quiero batir un justo, sencillamente,
y este justo, compadre, salta a la vista.

Porque teniendo clase y sentimiento
y oyéndolo a Carlitos cantar diquero
no hay verso, no hay discurso, no hay batimiento,
para el elogio noble, franco y sincero.

Es zorzal, es canario, es armonía
la milonga hecha carne, es poesía,
la que surge en lo dulce de sus canciones.

Y al oírlo otros bardos, pegan el grito,
lo junan con envidia de rabanito,
y se atan con alambre los pantalones.

José Ignacio Robles y Alberto S. Puértolas

LA OTRA NOCHE EN UN BAILONGO

El escenario representa el patio de una de esas casas construídas con chapa de cinc tan comunes en el barrio de la Boca.

.....

Porvenir *(a Cañonazo).* — Che, ¿vos estás seguro q'estos son músicos?

Cañonazo. — Sí. Son mitad y mitad. ¡Son músicos y asaltantes! Cuando no tienen donde tocar, asaltan... ¿Te acordás de aquel muerto con catorce puñaladas q'encontraron en el hueco?

Porvenir. — Sí.

Cañonazo. — Lo fajaron entre los tres.

Porvenir. — ¿Y por qué?

Cañonazo. — No les pagó un baile.

Porvenir *(asustado, llamando al interior de primera izquierda).* — Che, Farol.

Farol *(saliendo).* — ¿Qué hay?

Porvenir *(lo lleva aparte).* — ¿Vamos a suspender el baile?

Farol. — No, ¿por qué?

Porvenir. — Está por llover... No ves las nubes...

Farol. — No, qué va a llover... Son nubes pasajeras...

Porvenir. — Es que los músicos, ¿sabés?, ¡qué ranas!... Quieren cobrar adelantado; ya me presentaron el pliego... ¡Son revolucionarios!

Farol. — No tengas miedo; yo los voy a arreglar. ¡Aquí hay plata!

Porvenir. — ¡Ah bueno!

Beltrán *(saliendo con todos).* — Bueno, muchachos, hagansé oír con un tango. *(Se toca. Todos bailan la introducción del tango "Se acabaron los amigos"... Al iniciarse el canto cesa el baile y canta Farol.)*

Rafael Simboli

UNA BRILLANTE CONFERENCIA DE ARTURO LAGORIO SOBRE LA MÚSICA ARGENTINA

[Arturo Lagorio da una conferencia en un aristocrático salón de Roma sobre la música argentina. Su esposa, sentada al piano, ilustra musicalmente la conferencia. En la parte popular la reemplaza la orquesta típica de Eduardo Bianco. José F. Cohan cantó una serie de tangos. Al llegar al tango, Lagorio dice]:

"Más tarde florecen y se perfeccionan nuevas danzas y nuevas

formas musicales; el tango se difunde rápidamente y da vuelta al mundo. Pero no está sólo hecha de tangos la música de hoy."

. . . . . .

[Simboli continúa]:

Me acerco a Eduardo Bianco para preguntarle si está satisfecho de los triunfos conseguidos en Italia.

—¿Y cómo no estarlo? En Roma he sentido una de las mayores satisfacciones que podría esperar: la de haber interpretado música argentina en Villa Saboya, ante los soberanos y princesas de Italia. No olvidaré nunca aquel domingo feliz. La orquesta no había ejecutado jamás con tanto sentimiento. Puedo estar satisfecho. Olvidaba decirle que la familia real se dignó enviarme una carta de agradecimiento, que conservo como uno de los más hermosos recuerdos, junto al alfiler de oro con brillantes y a la cigarrera con el escudo real con que los soberanos me honraron. Todos mis buenos colaboradores recibieron preciosos gemelos de oro con la divisa de Sabaudia.

(*Caras y Caretas*, 27 de julio de 1929.)

MADELEINE TYNAIRE

A PROPÓSITO DEL TANGO ARGENTINO

El tango es algo del patrimonio nacional argentino, a igual título que en otros pueblos la música o la canción. Más todavía expresa perfectamente lo que no han podido hacer, hasta ahora, las demás manifestaciones que integran ese patrimonio.

. . . . . .

Tiene, además, un sabor inquietante que, antes de encontrarse como hoy, domesticado en los salones, vio la luz al incierto resplandor de unas bujías. Los oscuros rincones de la Boca lo engendraron y en su ambiente febril debió quedar como recuerdo perturbador entre los marinos que lo llevaron consigo, dispersándolo a todos los vientos y por todos los puertos.

. . . . . .

Observad en una sala a esos danzarines graves, de cabellos engominados, con qué lentitud y solemnidad se mueven. En un siglo que el jazz band convierte la danza en frenesí y la arrastra dentro del moderno torbellino, muy lejos de los dioses de donde saliera, ¿no se diría que esos danzarines son los únicos guardadores de un misterio extrahumano, de una tradición remota y primitiva, perdida para el viejo mundo que la vio nacer con el cielo de las Panateneas y los mitos de la India? Es que ellos advierten confusamente, sin alegría, que sus pasos avanzan, retroceden y se inmovilizan sobre una cadencia inmutable que los mueve y los hace avanzar...

EDUARDO URIBE

JAZZ CRIOLLO

Tango

Tango:
arrabalero y triste folletín de Buenos Aires.
El bandoneón, el alma de la orquesta típica,
tiene desmayos de cadera de mujer.
Los pies se mueven con precaución
para que, disimuladamente,
los sexos puedan encontrarse...

ALBERTO VACAREZZA

EL CONVENTILLO DE LA PALOMA

Pintoresco patio de un conventillo en Villa Crespo. Domingo a la noche. Se festeja el aniversario del conventillo.

.....

VILLA CRESPO *(imponiéndose).* — ¡Basta! ¡Basta, he dicho! Cada chingolo a su rama y que siga la milonga. Che, Conejo: metéle a los de soplar.

CONEJO *(preparando la orquesta).* — Nicaragua, Campanelli que alla Boito!

PALOMA *(celosa).* — Venga, don Miguel. ¡Yo también quiero divertirme!

MIGUEL. — ¡Así me gusta, Mojica! Ya sabía que al finela iba a dominare. *(Rompe el tango y bailan todos a excepción de los maridos, quienes se agrupan en primer término, izquierda, traduciendo en gestos su indignación.)*

MARIQUIÑA *(mientras baila).* — ¡Viva la jarufa!

MIGUEL *(al pasar bailando frente al grupo).* — Che, gallego, ¿por qué no pelás la Ferreira?

DON JOSÉ *(que no soporta las bromas).* — Y es claro que he de pelarla y será para ti. *(Lo embiste y se interrumpe el baile. Miguel se ampara en su compañera.)*

VILLA CRESPO. — ¿Qué es eso? ¡Envaine esa parada, amigo, y que siga el tango hasta rajar las piedras! *(Sigue el tango y termina con la aprobación de los bailarines.)*

MIGUEL. — ¡Muy biene! ¡Muy biene! Ahora vamo a oíre si hay alguno que te cante la melonga.

INVITADO. — ¡Eso es, que cante Seriola!

SERIOLA. — ¿Yo?... ¡Cantariola!

MARIQUIÑA. — Entonces canta tú, Doce Pesos, uno de esos tan-

guitos tan lindos que hablan de malandrines enjropidos y pircantas imbirritinadas. *(Canta Doce Pesos el tango "Atorrante".)*

1 9 3 0

Roberto Arlt

AGUAFUERTES PORTEÑAS

Mala junta

No me refiero al magnífico tango de De Caro, que es de lo más carcelario y hampón que conozco en cuestión de milongas. Tango demasiado lindo para ser tango, tango donde todavía persiste el olor de fiera y de tumulto bronco de la *leonera*. Lo que lamento es no conocer la letra. No importa; al grano.

Empieza con estas únicas palabras que recuerdo: "Por tus malas juntas te perdistes". Facinerosa realidad de la mala junta. Perdición auténtica. "Por tus malas juntas", ¡cuántos en la cárcel!

Empezaron de purretes a darse con mayores. Con mayores asesinos, ladrones, escruchantes y lanceros. Con descuidistas y furqueros, con mozos *atrevidos* y *manos largas*. ¡Hay que ver lo que significa esto de *atrevido* y de *mano larga*! En idioma casero, *atrevido* o *mano larga* es un calificativo ingenuo; en caló, cuando un hombre de ambiente dice de Fulano que es *atrevido* o *mano larga*, es como si dijera... Bueno, continuemos.

Empezaron de purretes. El viejo, albañil; la madre, lavandera. Empezaron de purretes.

Arturo Cambours Ocampo

SUBURBIO MIO

Carriego

La mano del poeta
escandalizó el suburbio
manchado de orilleros.

Porque cantó
a la miseria de las calles vulgares;
a la muchacha compañera de ensueños,
que humanizó la máquina
al coser ilusorias perspectivas;
a la hermana:
bordadora casera de inquietudes;
a la gente guaranga:
grafismo del barrio pendenciero;

al guapo:
floreado por mozas de percal
y cicatrices,
visteador de amoríos;
al patio oscurecido de parra,
donde en cada baldosa
"La Morocha" dibujó sus acordes
y porque cantó a la novia de todos,
se ganó la pasión del arrabal.

PABLO ROJAS PAZ

EL ARTE POPULAR

No es muy fácil encontrar en el arte popular del mundo una manifestación artística que sea a la vez música, canto y baile. Y ésta es la calidad del tango actual; posee tanta riqueza de sugestión que en él caben todas las formas expresivas. En el arte popular de las ciudades intervienen elementos extraños que le dan un aspecto especial. Allí está la ciudad con sus tristezas y alegrías, su férvida labor, la sórdida inquietud cotidiana, el angustiante drama del pan, la ciudad con sus calles donde la virtud y el vicio se codean, con sus fábricas llenas de pequeños dramas que estallan en grandes tragedias, con sus estaciones pobladas de adioses, con sus puertos de trasatlánticos misteriosos y pesados; miseria, vicio, alegrías; todo ello está en la canción palpitando como un corazón recién desentrañado. Es la angustia exasperada del vivir ciudadano, la esperanza demasiado esperanza, la miseria demasiado miseria. Es allí donde el pueblo encuentra su compensación para todo lo que no ha podido ser, lo que ha sido un fracaso en la ilusión o una desgracia en la vida. Y al pueblo, cuando escucha su canción querida, se le llenan los ojos de lágrimas y se le agranda el corazón de ternura. Y cómo no ha de ser original un país cuyas canciones se vuelven universales.

FERNÁN SILVA VALDÉS

TANGO

Tango:
sos el acriollador.

Tango:
sos un patriota
y un cartel de aclimatación.

Tango:
yo te declaro

un artículo vivo de la Constitución.
Sos un conquistador:
llegan los hombres rubios a estas tierras
con la Europa metida muy en el corazón,
pero vos les ponés en seguida a sus hijos
la marca de tu ritmo compadrón,
haciéndoles ver que es lindo
y que es mejor
ser todo de la tierra en que se nace,
oriental o argentino
desde el pelo al tacón.

Tango:
vos hacés que los hijos del gringo
se le rían al padre con gesto cachador,
cuando éste les dice que por ley de su tierra,
italianos, o rusos, o ingleses, ellos son.
Vos hacés que los nuevos criollos
se sientan rioplatenses con fervor,
y quieran a su tierra
desde las puntas de su tradición.
Vos hacés que los hijos del inmigrante
se vistan al estilo del criollo decidor;
se expresen en el verbo del Río de la Plata,
que no es propiamente el español;
que se quiebren un gacho como nadie
en el mundo es capaz de quebrarseló;
que se sientan criollos y patriotas
en el blanco y celeste y en el sol
y hablen de las glorias rioplatenses,
de San Martín, de Artigas, de Sarmiento y Rodó.

Crece el hijo del pobre —yuyo de los baldíos—
y al par que el himno patrio aprende tu canción;
vos sos, para estos pueblos principiantes,
escalón hacia el arte y expresión del amor;
vos le ponés un baile trágico entre los pies
y subís a sus bocas
la primera palabra mojada en corazón.

Tango:
Yo por algo te querría
así, a ojos cerrados; así, por intuición;
he dado en el secreto, que no era milonguero;
era racial, señor...

He dado en el secreto de mi amor por tus cortes,
tus estrofas lunfardas, tu gacho compadrón.

Tango: vos sos el pueblo en estado de arte.
Tango: vos sos el pueblo en estado de amor.

1930-1931

MARTÍN ALDAO

EN EL PARÍS QUE FUÉ, Bs. As. 1945

Lunes 22 de abril de 1930:

En Embassy. Llega O. medio rengueando.

——¿Qué le pasa?

—La bebida, che; el exceso de alcohol.

Y se pone a bailotear con una madura.

El matemático de l'Ecole Central, comendador de la Legión de Honor, también bailotea y el vejestorio de pañuelo coquetón en el bolsillo de su americana, a lo Faner de Trabia, no pierde tango. Falta el otro danzarín, el de los artísticos rulitos en el occipucio para disimular la calvicie; falta, sobre todo, Jeamiro, lo que es raro. ¿Qué le sucederá?

27 de junio de 1931:

Habla uno de mis informadores:

Ningún europeo toca bien el tango. Cuando se organiza una murga con elemento francés no resulta; falta el alma criolla. Hay una penetración de nuestra psicología por la mujer de París. Ésta aprende la letra, ¡cómo no! Sabe más o menos la terminología; la mitad del tango que tararea lo repite de memoria. Le gusta nuestra musiquita. Le gustan también nuestros muchachos... La francesa es muy sentimental en el fondo y el criollo tiene tantas condiciones que la *agarra*; entonces ella, en sus transportes, da todo al tipo, ¡hasta la camisa! Lo malo es que más de uno se abusa. No escasean los *rastas* y, peor aún, los *gigolós*.

24 de julio de 1931:

Nuevos datos del médico informante:

Florida, Perroquet, L'Abbaye, elegancias, tapados de visón, derroche de platita... Una murga de tango y otra de jazz. El público no se divierte de otra manera. Suprima usted el tango y se van y el dancing se muere; donde no hay tango no hay nada. Antes, entre nosotros, el gauchismo era arrabalero: los de Boedo y los de Florida; los que defendían la musiquita del suburbio y los que clamaban contra ella. Ya todo eso pasó y, como es sabido, después que triunfó el tango en París entró en Buenos Aires. Allí tenían vergüenza de llevar una murga a una casa de familia. Al principio pagaban cinco pesos; hoy pagan cuatrocientos. Bastó que del tango dijeran los franceses:

c'est bien!, para que en nuestra tierra le diesen libre plática; antes le habían puesto banderita amarilla. ¡Cómo no! Lugones fue uno de los enemigos del tango. Sabrá escribir Lugones, pero carece de sentimientos musicales. El tango tiene muchas cosas lindas. A veces me quedo solito oyéndolo en los discos: Ese dejo criollo... ¡Cómo no! Óigame usted. Una noche, en 1915, llevé a casa de Méndez Gonçálves a Gardel, cuando empezaba a cantar, y tuvo gran éxito. Canta muy bien, con un sentimiento profundo. No tendremos otro como él. Aquí, en el Empire y en el Florida, se apiñaba la gente para deleitarse con el canto del *tanguero*; tanto en el Empire como en el Florida había noches de gala. Gustó mucho, gustó mucho. ¡Cómo no! ¿Y en España? En Madrid adoran a Gardel. *Exitazo*, amigo. Donde quiera que Gardel se floree saca alrededor de mil pesos diarios, ¡ya lo creo!

1931

Waldo Frank

AMÉRICA HISPANA

Dulzura y violencia, los rasgos del tango que fluye de las ventanas de los burdeles con el ruido sordo de los pies navegando sobre los eucaliptos, fundiéndose con miles de otros tangos sobre Buenos Aires para revelar la esencia viviente que sostiene tantas contradicciones. Toda la ciudad de Buenos Aires late con el tango. Hay que ir allí para sentirlo como hay que acercarse a un cuerpo para sentir el pulso del corazón. No se localiza en ninguna parte ni se guarda para momentos y ritos especiales. Los salones alfombrados de la Casa Rosada le inician tímidamente en el paso de los domésticos y en la restricción de los pedigüeños que esperan. La muchedumbre del hipódromo guarda su ritmo cuando observa, en silencio, la mezcla de los caballos en la vuelta final y revienta en un griterío inmenso que se acalla de pronto, con ironía meditativa, al acabarse la carrera. En el salón de una casa, donde los señores conversan en francés y donde el acento y el ademán son de París, al primer acorde de un tango, que viene de la cocina, la criada, dejando a un lado la escoba, o el plumero, marca unas figuras del tango en brazos del almacenero que acaba de llegar, con la misma facilidad conque podría sonreírle o reprocharle.

. . . . . .

En el corazón del tango está el negro que, al dominar la música de sus amos, ha ganado una dulce y profunda venganza. El tom-tom de los bosques africanos es un latido profundo, débil, pero preciso. Un latido que es como una semilla que se hincha en la sustancia del canto, y la semilla como una chispa que enciende todo el cuerpo de la música; sin embargo, la danza se conserva dura como la semilla y distante y salvaje como el tom-tom. Toda la elocuencia

humana de Andalucía, que es una sinfonía de formas, está en el cuerpo del tango; y el paso abierto de la pampa está también.

El tango es una marcha donde el éxtasis vertical de España se estratifica en un paso horizontal, donde la embestida del llanero se refrena en una elevada reserva y donde los dos, España y la Pampa, se juntan en el mismo latido de la sangre.

Los negros, con sus marimbas sobre el resplandor de las hogueras, son el ritmo; el trote de los gauchos, la letra y la heroica unión de los sueños y las proezas de España, le serena frase musical.

Los bailadores y bailadoras del salón subterráneo son pobres ejemplos humanos. Ellos, visten trajes baratos, tienen ojos lívidos y la cabeza muy peinada y reluciente. Las muchachas usan humildes imitaciones de los estilos de París y llevan tacones muy altos que sostienen unas piernas delgadas. Pero se ennoblecen cuando caminan en el tango. El hombre guía sus pasos largos, desmayados, flexibles. Su cuerpo está erecto, no se tuerce; la cabeza se mantiene de perfil a su cuerpo y aplastada contra la cara, perfilada también, de la mujer. Hasta las manos aparecen también aplastadas y, cuando la pareja se vuelve y los cuerpos plásticamente unidos, se mueven lentos y juntos, ni un miembro ni un músculo siquiera, descompone la unidad del enlace. El efecto es rigurosamente escultórico. El mundo es un elemento sólido que gira, sube y baja; el mundo es la música y los bailadores una prolongación sustancial de este mundo. Pero su paso cauteloso —un esfuerzo natural convertido deliciosamente en arte, como el esfuerzo del amor sexual— transforma este mundo, le vuelve inmóvil y da diapasón a su fluir. Dentro de los contornos castos de la figuras del tango ruge el deseo del sexo. Los cuerpos no se tocan; sin embargo, están juntos. Es tan intensa la corriente que hay entre el hombre y la mujer, que salta de uno a otro, y los posee. Esta corriente azul del sexo está en contacto también con la música, que es la sustancia de la vida misma, puesto que, dentro de ella, están la pampa, el altar y la manigua. Así, el sexo no se disocia del mundo, el salto eléctrico del deseo entre los cuerpos que bailan es absorbido en la continuidad de la canción del mundo y las tangentes de la canción están dominadas por el paso austero de los bailadores.

El tango es la danza popular más profunda del mundo. El genio terpsícore de tres razas plásticas eminentes, la negra, la india y la española, lo han engendrado. Sin embargo, es esencialmente moderno y privativo del porteño; y tan íntimamente personal como el cuerpo de la mujer que lo baila. En su voz está el aliento que lo canta; la dulce esbeltez de su forma demanda su deliciosa serenidad; y en sus ojos rasgados se confunden el deseo carnal y el espíritu de Cristo, que el tango debe resolver.

El hombre es el creador de la danza porque la engendra sobre el cuerpo de la mujer.

(Traducción de León Felipe.)

CONDE HERMANN VON KEYSERLING

MEDITACIONES SUDAMERICANAS

Tango. Este baile nació en arrabales equívocos y sus antecedentes demostrables más importantes fueron los bailes de los negros cubanos y las canciones napolitanas. Dada la gran pasividad de la naturaleza argentina era evidente que el estímulo había de llegar de fuera. Pero toda la vastedad, toda la melancolía y toda la pasión sin orillas e incapaz de solución de la Argentina, se vertieron pronto en las formas tomadas, lo mismo que el espíritu inglés transformó creadoramente la primitiva jerigonza germanorománica en un idioma original convincente. La firme compostura del domador de potros salvajes se sustituyó, como fondo, a la dejadez negronapolitana. El golpe del látigo de montar, adaptado a la guitarra, creó un ritmo masculino. Actualmente el tango pertenece, como música y como baile, al clasicismo de la época. La forma en que lo bailan los compadritos —la única auténtica históricamente— es considerada ya hoy en día como un sacrilegio, aunque todavía, alrededor de 1900, no existía apenas otro modo de bailarlo. Y lo mismo puede decirse de la voluptuosidad que se le da en Europa. Propiamente ejecutado, el tango no expresa pasión en libertad sino en suspensión, como las aguas del Plata llevan al mar, en suspensión, la arena roja. A lo que más se parece el tango es al minué, sólo que éste es la expresión de una melancolía otoñal y aquél, de la melancolía de la primavera.

OCTAVIO RAMÍREZ

ENRIQUE DISCÉPOLO HA ESCRITO YIRA... YIRA... .. *SIN SABER MÚSICA*

Cada tango tiene su momento en el oído de la ciudad. Ahora es "Yira... Yira..." el que suena con su dolor, hondo y pesado, como arrastrando fracasos, desilusión y años. En ciertas notas, parece que arrastrara cadenas, tal vez porque algunos pasajes tienen el arrastre, largo y penoso, de "Los barqueros del Volga":

¡Yira, yira!
Aunque te quiebre la vida,
Aunque te muerda un dolor...

Y *Yira... Yira...*, con el mismo dolor largo, el esclavo que arrastra toda la ribera y el hombre que deambula, roto, por la ciudad.

Enrique Discépolo ha hecho este tango sin darse cuenta de toda su trascendencia, sin prever su enorme, su resonante, su caudaloso

éxito, sin pulsar en toda su vibración, por mucho que la haya sentido, su entraña desgarrante.

Es que sus tangos, y éste sobre todo, tienen más sufrimiento y más profundidad de la que él los barniza en la tragicomedia de sus letras, como viste su inquietud constante de producción en la sonrisa de su físico juvenil.

.....

Enrique Discépolo hace todo el tango. Es decir, es uno de los pocos, de los contadísimos autores que hacen la letra y la música.

.....

Yo veo estos tangos de Discépolo distintos a todos los otros tangos. El tango ha sido triste o festivo, marcadamente impreso en una u otra línea. Tango dramático o tango cómico, sin términos medios. Los de Discépolo no son ni lo uno ni lo otro, por ser las dos cosas, en dosis perfectamente equilibradas. Todos tienen un fondo melancólico, como el episodio triste, que los hace sufrir. Pero Discépolo no quiere ponerse grave. Ante la vida que agría, sonríe para no dejarse amargar.

OCTAVIO RAMÍREZ

TANGOS

No sé por qué cada vez que oigo un tango, sea de quien sea, me acuerdo de Filiberto. Tal vez porque es al que personalmente más conozco de los compositores actuales; quizá porque lo he visto componer y acompañado a veces en la angustia febriciente de la inspiración; también porque "Malevaje", me parece el tango cumbre entre todos los que se han hecho; pero, sobre todo, porque Filiberto vive, se mueve, gesticula, camina, piensa, siente y habla en tango.

.....

Porque Filiberto me decía una vez hablando del tango y de sus tangos:

—Es mentira que el tango sea llorón, sentimental, dulzón, afeminado, lascivo. Ésos serán los tangos que huelen a agua florida. Pero el tango verdadero, el mío, el tango como debe ser, como surgió en sus orígenes de bronca y facón, como lo siente el arrabal, es viril, fuerte, rebelde, música para varones y para mujeres que sólo se estremecen con hombres de avería.

Y tiene razón en general, y tiene razón, sobre todo, en sus tangos. Sacando "Caminito", de una inspiración más ligera, más alada, más lozana que honda, los tangos de Filiberto son de notas fuertes, recias, de hombres. No hay tango más hombre que "Malevaje".

.....

El típico tango porteño y ciudadano es el de Enrique Santos Dis-

cépolo. Éste, ya es otra cosa. Tiene más miga, más intención, más ironía. Por eso es típicamente, porteño. Es zorro, de emoción interior, de tristeza pudorosa, velada por la burla. En "Yira..." grita más fuerte; pero en los demás se sonríe como el que está de vuelta de todos los sufrimientos y todas las desilusiones. "Justo el 31", es un modelo de ironía sonriente, pintoresca y sin acritud. Es la satisfacción del desquite. Los tangos de Enrique Discépolo son en la ciudad la risa noctámbula, un poco canalla, otro poco triste y otro poco resignada.

.....

El tango humorístico es el de Enrique Delfino. El tango cómico, festivo, puramente gracioso, que ha abandonado el sentimiento por la travesura, es el de Enrique Delfino. Ejemplo característico, no superado en su género: "Haragán". A Delfino lo conoce todo el público, haciendo acrobacia musical, malabarismos sobre el piano, como un trapecista sobre un alambre. Delfino ha convertido el piano en batería. Personalmente es algo distinto a lo que se le ve desde la platea. Para los que lo ven de lejos realiza el tipo más acabado del hombre que toma el mundo en broma. De cerca se ve que su alegría, como tantas alegrías de la escena, es más bien superficial. Pero acostumbrado a ponerla en sus tangos, como esos animadores de ruedas que sonríen siempre aunque estén tristes, la pone admirablemente cuando quiere, verbigracia, el mismo "Haragán"; y la pone también cuando no quiere. Porque "Aquel tapado de armiño", no sé si por sus notas o por el disloque de su letra, parece mucho más un tango festivo que un tango sentimental. Y, hasta aquella lejana "Milonguita", de su primera época, nos hacía sonreír, pese a la triste historia de una muchacha que se perdió, que evocaban sus acordes, un poco monótonos. Delfino realiza el perfecto tango cómico. Hasta cuando está triste.

.....

(*La Nación* - Abril de 1931)

RAÚL SCALABRINI ORTIZ

EL HOMBRE QUE ESTÁ SOLO Y ESPERA

Los sentimientos y la especie de sus fantasías [los del porteño] deben investigarse por atajos que no hieran su extrema quisquillosidad. Una música, lastimada y sencilla, traduce esa admiración de resignada espectativa: es la música del tango. Y unas palabras superpuestas procuran fingirle una torpeza o una cavilación ajena a ella: son las letras de los tangos. La música dice las amarguras de todos los porteños; la letra, la de unos pocos en que los demás se justifican. Éste es apunte que las nuevas letras de tango no quieran servir, porque las letras de tango marcan de más en más la trascedencia de una pequeña metafísica empírica del espíritu porteño.

"Los ojos de todos los argentinos se parecen", decíame en París una amiga que había conocido a muchos. Muy tarde comprendí que ella se refería, no a los ojos en sí, celestes, pardos, garzos, marrones, saltones, ojerosos, sino al estado de ánimo que revelaban. Comprendí que mi amiga en los ojos porteños escuchaba una música. Y ésa es la dificultad: ¿de qué palabras dotaremos a esa música que no se oye y que no se puede denominar sin desmentirla y falsearla?

GASTÓN O. TALAMÓN

EL CANCIONERO POPULAR EN LA MÚSICA CULTA ARGENTINA

"América, tierra de aves sin canto..." exclamó un viajero ilustre. Así es: los pájaros de nuestra selva no suelen cantar sino quejarse; el trino del ruiseñor y de la alondra europeos o asiáticos, son en nuestra tierra el lamento del caruú o el quejido del cacuí; de ahí las trágicas leyendas conque la imaginación de los guaraníes explica el origen de las aves americanas: el hijo ingrato que llora su maldad hacia los padres; el amante asesino que se lamenta de su crimen, etc. Recuerdo haberme estremecido de horror, la primera noche que pasé en las selvas misioneras, ante los quejidos o lamentos de las aves nativas.

.....

Nuestros bailes regionales son, por lo general, de *interpretación*; es decir, que en cada uno de ellos, por parte de ambos bailarines, la personalidad tiene ancho campo de acción para explayarse libremente, de acuerdo con la inspiración o el estado de alma del momento, en concordancia con el temperamento del actuante, ello particularmente acentuado en el *malambo* y en el *tango* que llevan a su máximo la expresión de la fantasía y de la imaginación coreográfica de cada cual. Para la generalidad de los bailes populares europeos hay bailarines más o menos ágiles, más o menos elegantes; para los bailes criollos, en cambio, cada bailarín es una individualidad.

.....

1 9 3 2

EDUARDO S. CASTILLA

TANGOS Y TANGOS

El vocablo tango es japonés. Una ciudad y una región del imperio del Sol Naciente se denominan así. También lleva ese nombre una de las cinco fiestas populares de aquel país. Se celebra el quinto día del quinto mes de cada año y es la fecha simbólica de los

niños. Esperanza de un futuro más feliz. Augurio y confianza en la superación de la raza a través del tiempo y del espacio. Noble deseo de ascender y ascender.

.....

Pero en Cuba había muchos japoneses desde mediados del siglo XVIII. Y fue casualmente en Cuba donde por primera vez se bailó el tango. Era una danza con ritmo de habanera (compás de dos por cuatro), pero mucho más rápida. De su melodía un tanto áspera emanaban dominantes los motivos flamencos y aun de cuando en cuando asomaba el perfil del cante jondo. La influencia andaluza era, pues, innegable.

La Habana, en aquellos tiempos, principal puerto de Hispanoamérica, embarcó esa manifestación musical en los primeros veleros que zarparon rumbo al viejo mundo. Andalucía recibió el regalo, y por razones de afinidad espiritual, pronto se danzó en los antros de bajo fondo que florecen en las cercanías de los muelles. Y Sevilla, Cartagena, Cádiz y Gibraltar, le extendieron fe de bautismo española. Y desde entonces el tango fue español, español naturalizado, pero no nativo.

.....

Y el tango argentino es porteño, puramente porteño, como el estilo es expresión de pampa y la zamba de las sierras. A un riojano o a un santiagueño les gusta oír un tango. Les gusta lo mismo que a un italiano o a un japonés. Les gusta, pero no lo sienten. Les agrada, pero no les conmueve. El porteño se extasía oyéndolo; el santiagueño lo piensa. Y he ahí su error. El tango es de contextura muy débil. No admite análisis ni resiste colaboración posterior. Entra por los sentidos; su misión es acariciarlos. Pero nada más: es música sensual, única y exclusivamente.

.....

Hay tangos y tangos. Es preciso diferenciar. Los unos, cobardes y llorones, son engendros cadenciosos que se pegan en los oídos como una tira emplástica dulzona, nostalgiosa y decadente. Agradan porque son sencillotes y se gustan sin que sea menester otro trabajo. Más aún, no lo admiten. Satisfacen nuestra haraganería innata, atávico defecto. Carecen de toda originalidad. Son plagios de canciones extranjeras —italianas o españolas— o de tangos anteriores, plagios ellos tal vez. Constituyen el noventa y cinco por ciento de la totalidad.

Los otros, el cinco por ciento restante, merecen el calificativo de buenos. Tienen derecho a ser la expresión de un estado anímico del pueblo. Su música, aun con grandes defectos técnicos, logra hermosos contornos llenos de lujoso vigor que nos satisfacen. Son modulares, profundos, humanos. Se dejan oír con agrado y perduran en los repertorios años y años. Siempre están de moda y las orquestas los ejecutan sabedores de que hacen un regalo, un lindo regalo a los oyentes.

Pese a la opinión de muchos entendidos, el tango tango, el verdadero, no tiene nada de candombero, nada de cosas de negros. Podrá haber raíces mulatas o mestizas, pero los mulatos y mestizos eran criollos. Los europeos y sus descendientes, abrumadora mayoría hace treinta años —cuando nuestro tango nació— por razones de superioridad y asimilación, habían anulado en los lejanos descendientes de los esclavos todo ancestro de raza y aun su antigua sensibilidad.

.....

Hasta ahora se habló del tango como expresión musical.

Pero el tango tiene letra. Y eso es lo más triste, porque las letras son más que malas, son pésimas, procaces, tenebrosas, inmorales. Apenas si por excepción se encuentra una que otra que ofrezca algún valor, que merezca figurar en nuestro cancionero. Son el trébol de cuatro hojas que aparece por capricho en medio del potrero.

Nosotros no sabemos por qué los autores —aun los de renombre, como Canaro y Firpo, y Fresedo y Filiberto a veces— encargan las letras a semianalfabetos que para lo único que sirven es para fregar platos o escribir un sainete nacional. Discépolo no tiene tan mal gusto. Él mismo compone letra y música. Y lo hace simultáneamente. Lástima que a veces sean de lo más canalla, al margen de la moral y de las buenas costumbres. En ese caso se encuentra *Que va cha ché*. Él se propuso poner en evidencia la filosofía cómoda de los amorales; pero su ironía es poco clara para la masa, para esa anónima mayoría que se emborracha de tangos hasta que los aprende de memoria. El pueblo no lo comprende, y en vez de ridiculizar un medio de vida asqueroso, lo exalta peligrosamente.

Por su fondo altruista y sus versos bien escritos, con bellas figuras que son verdaderos hallazgos, podemos, entre otros, citar a *Clavel del aire*, *Malevaje*, *Yira... yira...*, etc. Es decir, que sólo hacen buenas letras gentes conocidas en el ambiente literario o intelectual. Hasta ahora, los anónimos no han dado absolutamente nada. Estos letristas verseadores de *El Alma que Canta* y otras pestilencias similares, lo único que hacen es mal rimar una veintena de líneas ripiosas. El idioma y las reglas más elementales de la gramática no existen para ellos.

ENRIQUE LONCÁN

MIRADOR PORTEÑO

¡Los *cabarets*! Salvo la sugestión nostálgica que produce la presencia auspiciosa e inamovible de Pajarito y de la ñata Haydée —eternas como la esperanza y como los laureles que supimos conseguir— salvo el encuentro siempre agradable y evocador con el gaucho Cazenave, con Laporín González Rubio, con el ñato Milani y con el bebe Soriano, incomparables camaradas de los tiempos de Hansen, cuando

los muchachos no usaban gomina, salvo en fin esa fugaz impresión retrospectiva que no conduce a los buenos tiempos de la ciudad nocturna en que Miguel Anera pretendía entrar con el coche de Tarasca al Petit Salón, en que Tabaco Quintana triunfaba sin un centavo en los salones de Madame Fontennay y en que allá en el inquietante *Trepezón* se recibía todas las noches la cariñosa visita de la Asistencia Pública; los *cabarets* de ahora, no obstante sus lujos, sus espejos, sus *jazz*, sus *números*, sus *maitres* y sus orquestas, resultan de una aplastante monotonía.

Viejas *grues* desencajadas por la cocaína y por la miseria; analfabetas Esthercitas que dicen textualmente: "quiero morfar, mi negro"; *champagne* caro, dulce y caliente, fabricado en Avellaneda o en Puente Alsina; *diseuses*, *chanteuses* y *gommeuses* contemporáneas de Don Bernardino Rivadavia; compadritos paquetones de cogote afeitado, que se visten en Barber o Labernadie, que tienen automóvil en la puerta, pero usan cuchillo en el chaleco; yanquis e ingleses expansivos que despreciando sus *shymmies* familiares se empeñan en bailar tangos, lo que resulta un desastre; provincianos tímidos, picados de viruela, de espesos bigotes renegridos y oscuros anteojos de carey y que ante ese concurso femenino sienten incontenibles ganas de casarse; noruegos silenciosos y taciturnos que aguantan con paciencia de camello las bromas de algún gracioso hasta que por fin se resuelven a romperle la cabeza en diversas partes; siempre los mismos tangos, siempre los mismos *foxs*, siempre la misma polca tangueada por una única pareja y que el público hace respetar al grito de ¡solos!; y, de cuando en cuando, el mismo incidente a base de miradas, insultos y puñetazos, batahola infernal que cuando llega a proporciones mayúsculas la orquesta trata de apaciguar con los acordes del Himno; ¿eso es divertirse? No, no, no y no.

.....

En suma, sin política, sin teatros, sin *cabarets*, sin clubs y sin bares, la ciudad de Buenos Aires es la ciudad más aburrida del mundo. [....] Por suerte nos quedan los velorios. A pesar del progreso y de los grandes cambios operados en el ambiente la gente de Buenos Aires mantiene intacta la costumbre de morir. Y es precisamente en torno a la muerte donde se producen las tertulias más entretenidas, donde se encuentran las personas má agradables, donde se escuchan las anécdotas y los cuentos más graciosos.

CARLOS VEGA

EL TANGO ANDALUZ Y EL TANGO ARGENTINO

La identidad del ritmo (acompañamiento) de la habanera, el tango andaluz, y la milonga, ha originado confusión recíproca de los respectivos nombres. Las tres especies han sido llamadas cada una

con los nombres de las otras. De esta confusión que prácticamente debía producirse a diario, sólo han quedado excepcionalmente constancias escritas. Veamos, sin embargo. *Primer caso*: La habanera llamada tango (andaluz o argentino). Cuando la habanera llegó a España fue llamada por los andaluces "tango americano". Lo dice Ch. Davillier, que estuvo en Andalucía, en 1862. Es también ilustrativo el ejemplo de la habanera arreglada por Isabel Oregón, publicada bajo el rubro de tango. Además, la célebre habanera "Tú", escrita en 1890 por el cubano Sánchez de Fuentes fue llamada por su autor simplemente *habanera*, pero en una de las numerosas ediciones que de ella se hicieron, cierto editor francés llamó a la composición "tango habanero". *Segundo caso*: el tango andaluz llamado habanera. No tengo ejemplo concreto pero es significativo que Rodríguez Marín le haya llamado al andaluz, "tango habaneril", según hemos visto. *Tercer caso:* el tango andaluz llamado milonga. Es decisivo el caso del señor Senet, que llamó milonga al tango andaluz citado aquí. *Cuarto caso:* la habanera llamada milonga. La gente tiene por milonga (y corre impresa bajo este rubro) a la canción "Señor comisario", que es una habanera. *Quinto caso:* La milonga llamada tango. La explicación es aquí más difícil porque el proceso es más complicado.

Se produce en este caso la supervivencia y prosperidad de una de las especies con el nombre de la otra. Ya no se trata de una simple confusión de nombre. Hacia el año 80 conviven en el suburbio porteño tres formas de canción popular de diversa procedencia pero idéntico ritmo como se ha dicho. Una es la habanera. Viene de Cuba —y en discrepancia con los musicólogos cubanos— ubico su aparición hacia mediados del siglo pasado. Es la más artística y difundida de las tres. La segunda especie es el tango andaluz, contemporáneo de la habanera, pero menos difundida y celebrada. Y la tercera es la milonga pampeana.

1933

Jorge Luis Borges

HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA

Hombre de la esquina rosada[1]

La caña, la milonga, el hembraje, una condescendiente mala palabra de boca de Rosendo, una palmada suya en el montón que yo trataba de sentir como una amistá: la cosa es que yo estaba lo más

[1] En su texto, que es de entonación orillera, se notará que he intercalado algunas palabras cultas: vísceras, conversiones, etc. Lo hice porque el compadre aspira a la finura (esta razón excluye la otra, pero es quizas, la verdadera) porque los compadres son individuos y no hablan siempre como el Compadre, que es una figura platónica.

feliz. Me tocó una compañera seguidora, que iba como adivinándome la intención. El tango hacía su voluntá con nosotros y nos arriaba y nos perdía y nos ordenaba y nos volvía a encontrar. En esa diversión estaban los hombres, lo mismo que en un sueño, cuando de golpe me pareció crecida la música y era que ya se entreveraba con ella la de los guitarreros del coche, cada vez más cercano. Después la brisa que la trajo tomó por otro rumbo, y volví a atender a mi cuerpo y al de la compañera y a las conversiones del baile. Al rato largo llamaron a la puerta con autoridá, un golpe y una voz. En seguida un silencio general, una pechada poderosa a la puerta y el hombre estaba adentro. El hombre era parecido a la voz.

PHILIP GUEDALLA

ARGENTINA TANGO

Sin embargo, Buenos Aires tiene una voz que ustedes pueden encontrar, si prestan atento oído. En una galería situada encima de aquella lúgubre pista de baile, los violines de una orquesta incomparable marcan el compás en lento ritmo musical; una tonada extraña se desliza entre el murmullo palpitante de las cuerdas; y sobre la música una voz profunda modula su queja. Haber oído *¿Por qué?* en el Tabarís significa haber avanzado en el conocimiento y aprendizaje del tango...

. . . . . .

Esa es la voz de Buenos Aires; y es una desventura para el mundo que rara vez sea oída fuera de Buenos Aires. Porque el insignificante retintín por el cual muchos de nosotros comprenden el tango no viviría cinco minutos en la ciudad que le dio vida, donde un mundo frenético seguirá todo el programa, mientras aplaude el tango más reciente con toda la comprensión conque el público de las tribunas de Sevilla examina un nuevo *espada*. Casi todo lo que Europa conoce de ello es el estilo lánguido que flotaba en el aire del tango a la hora del té en los lejanos días anteriores a la guerra [del 14], un aire vacilante en el cual damas de grandes sombreros de plumas podrían balancearse correctamente con galanes en trajes matinales. Pero el tango contemporáneo se mueve con paso más elegante; la aguda precisión de su ritmo corta como un cuchillo; y, limitado a este exacto principio, una tonada obsesionante marcha sin vacilar desde el drama repentino de su compás inicial hasta el desafío de su nota final. Ese es el tango que puede ser oído en Buenos Aires —cantado, bailado o tocado— y será suficiente para la voz de una gran ciudad. Y no es porque sea una voz claramente alegre, tal como se entiende la alegría en la Europa occidental; ya que tiene toda la melancolía secundaria de España colocada en compás de marcha.

(Traducción de Natal A. Rufino)

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA

RADIOGRAFÍA DE LA PAMPA

El tango

Es el baile de la cadera a los pies.

De la cintura a la cabeza, el cuerpo no baila; está rígido, como si las piernas, despiertas, llevaran dos cuerpos dormidos en un abrazo.

Su mérito, como el del matrimonio, está en lo cotidiano, en lo usual, sin sobresaltos.

Baile sin expresión, monótono, con el ritmo estilizado del ayuntamiento.

No tiene, a diferencia de las demás danzas, un significado que hable a los sentidos, con su lenguaje plástico, tan sugestivo, o que suscita movimientos afines en el espíritu del espectador; por la alegría, el entusiasmo, la admiración o el deseo.

Es un baile sin alma, para autómatas, para personas que han renunciado a las complicaciones de la vida mental y se acogen al nirvana.

Es deslizarse. Baile del pesimismo, de la pena de todos los miembros, baile de las grandes llanuras siempre iguales y de una raza agobiada, subyugada, que las anda sin un fin, sin un destino, en la eternidad de su presente, que se repite.

La melancolía proviene de esa repetición, del contraste que resulta de ver dos cuerpos organizados para los movimientos libres, sometidos a la fatídica marcha mecánica del animal mayor. Pena que da el ver a los caballos jóvenes en el malacate.

Anteriormente, cuando sólo se lo cultivaba en el suburbio y, por tanto, no había experimentado la alisadura, el planchado de la urbe, tuvo algunas figuras en que el bailarín lucía algo de su habilidad; en que ponía algo que iba improvisando. El movimiento de la pierna y de la cadera, algún taconeo, corridas de costado, cortes, quebradas, medias lunas y ese ardid en que el muslo de la mujer, sutilmente engañada, pegaba en toda su longitud con el del hombre, firme, rígido.

Por entonces tenía su prestigio en las casas de lenocinio.

Era música solamente, una música lasciva que llevaba implícita la letra, que aparecerá años después, cuando la masa popular que lo gustaba, hubiera formado su poeta. Oíanse los acordes a la noche, en las afueras de los pueblos, escapando, como vaho, del lupanar, por las celosías siempre cerradas; e iba a perderse en el campo o a destrozarse en las calles desiertas.

Llevaba un hálito tibio de pecado, resonancias de un mundo prohibido de extramuros. Después echó a rodar calles en el organito del pordiosero, para adquirir ciudadanía. Se infiltraba clandes-

tinamente en un mundo que le negaba acceso. Así, a semejanza de la tragedia de la carreta, llegó a las ciudades hasta que entró victoriosamente en los salones y en los hogares, bajo disfraz.

Venía del suburbio al suburbio; llegaba del prostíbulo, donde vivió su vida natural en toda la gloria de sus filigranas; donde las síncopas significaban algo infame; donde las notas prolongadas en las gargantas del vulgo, estremecían un desfallecimiento erótico. Diluíase en la atmósfera, con el perfume barato, el calor de las carnes fatigadas y las evaporaciones del alcohol.

En el baile del *candil*, untuoso, lúbrico, bailado con la ornamentación de cortes, corridas y quebradas, ponía en el ambiente familiar cierto interés de *clandestino*. Todo eso era lo que le daba personería, carácter propio, y se perdió; pero en cambio apareció el verso para recoger, como el drama satírico tras la tragedia, el elemento fálico, ritual.

Aún hoy la letra dice bien claro de su estirpe. En ella está la mujer de mala vida; se habla de la canallada, del adulterio, de la fuga, del concubinato, de la prostituta sentimental; del canfinflero que plañe.

La joven más pura tiene en su atril ese harapo que antes fue vestido de un cuerpo venal. La boca inocente canta ese lamento de la música infame y no la redime, aunque ignore lo que expresa su palabra.

Suena en su voz la humillación de la mujer.

Pero ahora es cuando el tango ha logrado su cabal expresión: la falta de expresión.

Lento, con los pies arrastrados, con el andar del buey que pace, parecería que la sensualidad le ha quitado la gracia de los movimientos; tiene la seriedad del ser humano cuando procrea.

El tango ha fijado esa seriedad de la cópula: porque parece engendrar sin placer.

En ese sentido es el baile ulterior a todos los demás; el baile que consuma; como los otros son los bailes premonitorios.

Todo él es de la cintura para abajo, del dominio del alma vegetativa.

En algún momento una pierna queda fija y la otra sinuula el paso hacia adelante y atrás. Es un instante en que la pareja queda dudando, como la vaca contempla a uno y otro lado o hacia atrás, suspensas sus elementales facultades de pensar y de querer. Y de ahí el tango prosigue otra vez lo mismo, lento, cansado, su propia marcha.

RAÚL RUBIANES

ROMANCE DEL AMOR NUEVO

Cabaret criollo

Mujeres. Música. Copas...
Bosteza la vida
y bosteza el amor
sobre la pista,
prieta de pasos de baile.

Atmósfera acre
de transpiración y de cansancio.
Humo. Humo internacional.
Humo de todos los tabacos.

. . . . . .

A veces, algún borracho
encrespa el ambiente.
Se lo deja hacer,
hasta se le deja romper
alguna botella.
(Fúnebre crepitar de vidrios
alcoholizados.)
¡Total!
¡Todo está tan aburrido!

Mujeres pálidas, ojerosas,
demasiado flacas
o demasiado gordas.
Carne fofa, castigada,
maleva.
Fiesta de la chafalonía
y de la seda.

Nada entusiasma.
Ni el seno laxo,
que se insinúa como pecho nuevo,
calculadamente,
ortopédicamente,
para avivar los nervios.

Nada interesa.
El sexo, muerto;
opacas, las pupilas,
y las piernas,
demasiado vistas,

demasiado tocadas,
demasiado pulidas.

Mujeres.
Y en todas ellas,
un vehemente deseo
de enajenar el resto
de cuerpo que les queda.

Cabaret criollo.
Fogonazo de magnesio.
Alegría de un peso por sección.
Alegría
de miércoles de ceniza.

Cabaret criollo.
Mujeres, música, copas.

BERTA DE TABBUSCH

EL TRANVIA EMBRUJADO

Tango

sollozos del bandoneón en cada nota;
carcajadas de armonía, ríe el piano...

el violín es compuerta rota
que deja escapar el manantial
de los compases.

tango: llanto y risa del suburbio
un amor...
un duelo...
una hija mala...
un amante que mató...
un viejito que muere...
o un recuerdo que
despierta
junto al fogón...

música de ley:
es el tango!
femeninas bocas lo acarician al cantarlo,
voces viriles lo hacen macho al decirlo.

melancólico o alegre
llorón o risueño,
el tango
siempre viene del alma!

ARTURO S. SCCIANCA

HISTORIA DE LA MÚSICA ARGENTINA

El tango

Allá por los años que van del 1885 al 1890 seguía la milonga siendo todavía el baile del ambiente arrabalero, y la clase media daba sus preferencias a la habanera. Pues bien, fue en esa época cuando empezó a ponerse de moda un baile que se diferenciaba tan poco de esta última que casi no se le notaba diferencia alguna con éste que se presentaba tímidamente y como si tratara de pasar desapercibido (verdadero polizón de esos salones en esos tiempos) tenía también algo de milonga y se la llamó "tango".

En ese que puede llamarse primer período, su música era igual a la de los bailes arriba nombrados, no teniendo síncopas y el modo de bailarlo era algo entre el cadencioso de la habanera y el movido de la milonga.

.....

El ambiente de esas tertulias callejeras empezó a llamar tango a la habanera, la cual, a medida que pasaba el tiempo, iba siendo desplazada por ese nuevo baile, del cual se empezaban a escribir muchos de ellos, con su letra y melodía diferentes unos de otros, y los organitos se encargaban de vulgarizarlos y hacerlos populares en toda la ciudad. Este tango habanero mantuvo su reinado poco más o menos hasta el año 1900.

En aquel entonces empieza el segundo período, durante el cual el favor del público hizo que los más afamados compositores y pianistas y los autores cuyos nombres consigno con intenso placer, ya que guardo de ellos el más cariñoso recuerdo: Posadas, Bevilacqua, Rosendo, Saborido, Campoamor, Grigera, Bauzá y tantos otros, se dedicaran a componer melodías de tangos.

.....

Llegamos ahora al año 1905 y siguientes, cuando una verdadera pléyade de autores nuevos vino a ocupar el campo y con un gusto muy personal cada uno de ellos, y una inspiración exuberante, iniciaron una producción interesantísima que fijó definitivamente la verdadera forma clásica del tango y le procuró los honores de ser buscado y celebrado allende los mares.

Es un título de honor para quien escribe estas líneas, poder decir que, aun cuando modestamente, su nombre figura en la falange de esos autores y ejecutores a un tiempo, que se llamaron Alberto López Buchardo, Julio Rocca, Agrelo, Parravicini, Greco, Güemes, El Ñato Zavalía, Nano Silles, Bulterini, Villegas y muchos más.

Al primero de los nombrados, tempranamente arrebatado al cariño de su familia y amigos y a la gloria que lo esperaba, cabe el

honor de haber establecido la estilización del baile y de haberlo llevado triunfalmente a Europa, donde fue el primero que hizo conocer la hermosura de composición que puede ofrecer el tango.

1934

ROBERTO VALENTI

POEMARIO PORTEÑO

Réquiem por Milonguita

Porque eras porteña;
porque en tus trenzas enredaste rayos
del sol que juega a todas las rayuelas
en el embaldosado de la calle Chiclana;
porque eras linda
y de linda no más te hicieron mala.
(Las flores lindas —te lo dice un hombre—
es difícil que queden en las ramas...)

Por eso merecés el buen recuerdo
de todas las porteñas,
que aunque lo callen —porque da vergüenza—
te quieren y te rezan...

(Flota todavía
en el aire de toda la barriada
el temblor de tu andar.
Y hay un novio sin novia. Y no hay comadre
que en las tertulias callejeras
no se acuerde de vos en los consejos
que saben dar a las muchachas tiernas...)

El día que te fuiste
oscureciéronse todos los faroles.
Chiclana, tu calle, retorció su angustia
en las veredas rotas.
El malevo del barrio
puso cinta de luto en su sombrero.
No jugaron los chicos a la ronda.
Los novios, en tu honor, no se besaron.
Y la angustia de todo Buenos Aires
lloró a lo hombre.
Se quebró en un tango.

Santa Milonguita: paz sobre tu tumba.
(Te hablo con palabras que mandó del cielo
Evaristo Carriego.)

Héctor y Luis J. Bates

LA HISTORIA DEL TANGO

Sigamos ahora con los progenitores del tango.

Se cita, en primer término, generalmente a la habanera. Ya establecimos líneas arriba su parentesco con el tango, señalando al mismo tiempo que ambos se escriben en el "dos por cuatro".

Como bien puede pensarse, la habanera debe su nombre a la tierra donde fue cultivada. Baile dulzón, sentimental y triste, halló campo propicio en ambas márgenes del Plata, adonde fuera traído por marineros cubanos que lo distinguían con el nombre de "Danza cubana". Quién sabe qué reminiscencias lejanas trajo a nuestros propios negros, que no tuvieron inconveniente alguno en incorporarlo a sus propios bailes, realizados generalmente en las afueras de la ciudad, y con preferencia en los lugares cercanos al puerto, donde existen innumerables "casas" destinadas a esos fines. Allí se confundían con mujeres de ínfima categoría, y entre los vasos de alcohol y el ruido de los instrumentos que interpretaban la música, bailaban las parejas dibujando los primeros "cortes" que caracterizarían a nuestro tango. Ya el acordeón le había prestado su sutileza armónica, y a sus melodías se entrelazaban mujeres y hombres que no tardaron, merced a la natural disposición del "criollo" para la danza, en introducirle variantes coreográficas —la "cortada" y la "quebrada" que aludimos— y que se divulgaron enormemente.

. . . . . .

Que la milonga es descendiente de la habanera es cosa que pocas veces se ha puesto en tela de juicio. Sus líneas melódicas coinciden, si no absolutamente, por lo menos en su gran mayoría; y por otra parte, ya hemos afirmado que la danza cubana, al transformarse en el ambiente orillero de la urbe, asume los "cortes" y las "quebradas" que fueron las características primordiales de la milonga rioplatense.

Con el advenimiento de esta última fueron echados al olvido los antiguos bailes de otras épocas, tales como la mazurka, la polka, el schotis, el vals, los lanceros, etc. Se avenía más a nuestra idiosincrasia, a nuestra manera de ser. Fomentaba en sus cadencias lascivas rozamientos y apretujones entre las gentes que la practicaban: la de los bajos fondos y la que se reunía en "peringundines" y salas de baile de pésima reputación. La mujer bailaba abrazada al hombre, y no era por cierto la tímida Eva, delicada e indefensa, la que conocía los encantos de aquellas danzas. Tal como Chappe lo expresara, eran mujeres con "cuchillo a la liga", del que sabían hacer buen

uso, cada vez que un impertinente, bajo el influjo de la bebida, ensayaba manoseos infames, no permitidos sin haber sido antes correspondientemente "valorados y pagados"...

En aquellos heroicos tiempos eran muchos los lugares de libertinaje y perdición, así como también las casas de bailes, entre las que se destacaban, por su concurrencia y amenidad, la ubicada en la plaza Lorea, hoy Congreso; la alpargatería de Estados Unidos y Solís; otra situada frente a la plaza Concepción, en Pavón y Buen Orden; el Tancredi, de la Boca; la de calle Cabildo, en Belgrano; el Nani, Zani, la Violeta o las ubicadas en determinados barrios que las gentes identificaban como Las Tres Esquinas, la Batería y la Ensenada, y que más tarde sirvieron también de refugio a los primeros balbuceos del tango.

.....

La milonga adquiere su auge alrededor de 1860, y con altibajos poco más o menos notables, ha llegado hasta nuestros días, si bien un poco confundida y desvirtuada en su esencia misma. Lo que hoy conocemos como tal no es nada más que un tango de ritmo acelerado y que se ejecuta claramente de acuerdo a su notación musical, es decir, en dos por cuatro. Pero la milonga primitiva tiene una diferencia melódica con el tango, que la hacía distinguirse perfectamente, cosa que observamos aún en aquellas obras que tienen tan sólo algunas de sus características, bien identificables dentro de su estructura ambigua como su nombre: tango-milonga.

En el año 1889, se bailaba por primera vez una milonga en un escenario del Río de la Plata, y tal honor corresponde a "La estrella", de don Antonio Podestá, quien la escribió para el primer drama criollo que se representó en nuestro teatro, "Juan Moreira", en la época en que los personajes de la obra no hablaban todavía, reduciéndose el espectáculo a una simple pantomima a la que se le puso música para matizarla. Y un año después, la compañía que actuaba en el teatro Goldoni —hoy Liceo— y compuesta en su totalidad por elemento extranjero, nos da la segunda milonga, debida a la inspiración de un músico argentino, García Lalanne, siendo tal vez la primera conquista que hace un ritmo nacional entre elementos ajenos a nuestra patria.

.....

Queda ahora por analizar el tercero de los generadores del tango: el candombe.

.....

Tamboriles y masacallas, como hemos dicho, marcaban un ritmo a cuya cadencia bailaban y se contorsionaban hombres y mujeres. Nuestros antiguos músicos han creído ver en ese compás una semejanza notable con el que hoy caracteriza a nuestro tango, y es muy posible que así fuese. Pero no creemos que el candombe haya contribuido con nada más a la danza popular argentina. Ninguna in-

fluencia puede haber tenido en la línea melódica del tango, porque para nuestros oídos no tenía "ni pies ni cabeza" la música negra. Gritos agudos, destemplados, sin más uniformidad que el ritmo marcado por los instrumentos citados, no seguían, en realidad, una melodía determinada.

Y llegamos ahora, sobre los posibles generadores de nuestra música popular, al cuarto en discordia: el tango andaluz.

El simple hecho de que existan determinadas analogías entre algunos tangos populares entre nosotros, de fines del siglo pasado —"Bartolo", de Francisco Heargraves, entre otros— y algunos tangos andaluces anteriores, no da pie para suponer que nuestra música emana de aquélla.

. . . . . .

Y bien: hora es ya de que digamos cuál es nuestra opinión definitiva. Analizados los factores, juntemos a todos ellos y expidamos nuestra conclusión, con la que estaremos de acuerdo con el "hibridismo" de que habla *Noticias Gráficas* [1], diciendo, a nuestra vez, en qué forma debe aceptarse cada contribución.

Nuestro tango tiene:

De la habanera: *la línea melódico-sentimental y la fuerza emotiva.*

De la milonga: *la coreografía.*

Del candombe: *el ritmo.*

A nuestro juicio, de la amalgama de estos factores nace el TANGO.

OSCAR R. BELTRÁN

EL TANGO

El tango es una de las manifestaciones más interesantes del folklore argentino. En él se funden la música, la danza y la poesía, acunadas en ritmos lánguidos, pausados, bajo el arrullo de no sé qué nostalgias de un amor varonil.

Algunos críticos almidonados, con posturas de académicos, aunque sin esencia de tales, suelen desdeñarlo en la misma medida con que el pueblo —ahora sin distinción de clases— le manifiesta su inequívoca predilección. Aquellos desdeñosos equivocan sus puntos de mira: el tango merece ser estudiado con criterio de sociólogo, apreciándosele como nítida expresión folklórica.

Nuestro tango ha tenido, como el teatro, un origen plebeyo: afloró en las capas inferiores de la población, y después de los torpes ensayos rudimentales, sazonado en el clima de las clases cultas a través del tiempo, que es la experiencia, adquiere cierta madurez o refinamiento artístico. He de apresurarme a decir que este refi-

* En número del 23-XII-1934.

namiento se manifiesta casi exclusivamente en la música y en la estilización de la danza, pero no en el poema que casi siempre es turbio en su motivo o asunto y desaliñado en su forma, mostrando así, todavía, el estigma del fango arrabalero que lo vio nacer. Más todavía: estas letras o poemas no reflejan la verdad sentimental de nuestro medio; nos hablan, casi siempre, de claudicaciones y cobardías, que no corresponden ni al sentimiento del honor que heredamos de España, ni al culto del coraje, físico y moral que, gracias a Dios, palpita en el alma de nuestro pueblo.

. . . . . .

La infancia del tango ha sido triste y vergonzante... Fue en los últimos tiempos de la gran aldea, cuando Buenos Aires iba creciendo a lo ancho, nostálgica de pampa, antes de ponerse en puntas de pie, opulenta de rascacielos...

Allá en los suburbios innominados, entre la carraspera lírica de un organillo, o al compás de la guitarra, baila y canta el compadrito —flor y nata de la chusma porteña—, el malevo, sucesor descastado del gaucho: de ese gaucho del que heredó el facón, la vihuela y el chambergo, que perdieron su vieja dignidad al pasar desde las pulperías de campaña a los cafetines de la urbe.

(Prólogo al libro de H. y L. J. Bates)

ALFONSINA STORNI

DESOVILLANDO LA RAÍZ PORTEÑA

(Homenaje [de la Municipalidad] a Buenos Aires, en el Cuarto Centenario de su Fundación)

La raíz sudeña y el tango

Buenos Aires asiste, desde hace relativamente poco, a la definición de una verdadera clase media: algunos brotes políticos, cuya interpretación fue oscura en los primeros momentos de su aparición, se explican perfectamente hoy por el advenimiento de la clase media al poder, hecho nuevo entre nosotros.

Según es cosa sabida el gran novelista moderno aparece en un clima social cuando su clase media, nudo entre el pueblo y las altas, se ha coloreado de espíritu propio.

Mientras tanto la ciudad del Plata, para impresionar la sensibilidad extranjera, sin pedidos especiales de atención, ni disculpando pretendidos mayores a menores —esto, de ser a ser, cuanto a energías potenciales— ha echado mano de unos compases diferenciales, los del tango, con los que descubre una sensualidad particular a otras sensualidades.

Para escuchar en nuestra tierra otras melodías que sean carne de un complejo conjugado, hay que saltar, picando en Brasil y Cen-

troamérica, hasta su equivalente norteamericano: lo meramente regional no cuenta para el caso.

Si el tango no tiene jerarquía artística de peso, dice, sin embargo, que en el triángulo sudamericano que corre desde la línea dada por la altura de Misiones hasta Tierra del Fuego, un fermento racial ha encontrado ya una definición precisa; y eso ocurre en Buenos Aires y su baluarte está en el sur, donde Mendoza fundó la ciudad.

CARLOS VEGA

DANZAS Y CANCIONES ARGENTINAS

El tango corrió sus primeros años entre pronósticos sombríos. Su inmediata muerte fue anunciada en todos los tonos. En presencia del baile triunfante se ríe hoy la gente de aquellos vaticinios tempranos. Y no hay por qué reír. Si el tango es aquella danza de la música entrecortada, nerviosa y vivaz; aquella del corte y la quebrada; aquella del ritmo límpido y acentuado, los pronósticos se han cumplido. Nada queda en el tango moderno del primitivo tango criollo. Evolucionó para salvarse.

Desde el punto de vista musicológico general adquirió las maneras de hacer propias del nuevo ambiente social en que centró, mientras la técnica mesurada de los salones bajó al suburbio y eliminó los focos de la efervescencia que le dieron típica expresión coreográfica.

. . . . . .

El desdén por la consideración y estudio del tango porteño, resulta de una completa falta de sentido histórico.

. . . . . .

El tango, danza de bizarra y complicada gesta, de imposición aplastante, de universal difusión, encuentra al investigador de hoy en condiciones de extraer al pasado, accesible por inmediato, los elementos que amasa y el ambiente que acondiciona y favorece su formación. No es una expresión folklórica.

. . . . . .

A pocas décadas del momento en que el tango ciñe bajo su nombre un espectáculo coreográfico y una forma musical, nadie conoce el origen de los elementos que lo integran. Cada anciano vivo ha desempeñado su mínima parte en la forja, pero ninguno ha reunido en sí todas las experiencias individuales de cuya trabazón resulta la historia que nadie podrá escribir. Viven los testigos y es preciso acudir al documento.

. . . . . .

Los tangos andaluces de 1880

Al promediar el siglo pasado, surgió en Andalucía y alcanzó enorme difusión y popularidad una especie de canción popular llamada tango. Constaba el texto de varias cuartetas de exasílabos, octosílabos o alternativa de éstos con pentasílabos. La guitarra acompañaba a los cantantes mediante un rasgueo invariable y después del estribillo oíase un breve interludio punteado, la *falseta*. También se bailaba el tango andaluz: al principio por una mujer sola; luego por una o más parejas. Hombre y mujer, frente a frente, marcaban el ritmo con los pies, semigirando y haciendo castañetas con los dedos.

. . . . . .

La máxima popularidad del tango andaluz se produce por los años 1855-1875, si no antes, pero no después de 1882, en que Guichet escribe: "Hasta hoy han estado muy en boga; ahora creemos notar que se han olvidado un tanto por el pueblo". Según diversos testimonios obtenidos por mí, parece que, en efecto, después del 80 el tango andaluz era cantado por las comparsas en los carnavales (de España) bajo la batuta de un director. Consigno el hecho porque, en mi opinión, contribuye en cierto modo a fortalecer la observación que considera al tango andaluz en decadencia hacia el 80.

. . . . . .

Es muy posible que hacia 1880 se haya iniciado la decadencia del tango andaluz; pero es cierto que sus coplas, ligeramente modernizadas, y su música, algo más pulida, se cantaron hasta 1900 y aún después. Sin embargo, el hecho de que esta canción dejara de merecer el favor popular no significa su extinción total.

. . . . . .

El ritmo del tango andaluz

Hablo, naturalmente, del ritmo-base ("del acompañamiento", como generalmente se dice) a que obedecen casi todas las formas populares. Es el ritmo base un diseño o fórmula que llena un compás y se repite sin variación. En realidad, yo no he obtenido sino una línea melódica. ¿Por qué, entonces, marco en las versiones reproducidas tal fórmula de acompañamiento? Aunque para cualquier músico experto las características de los diseños melódicos y un perfecto ajuste con el ritmo anotado tengan absoluta capacidad de certidumbre, puedo ofrecer otras pruebas. Una, extramusical, pero muy sugestiva, nos da Machado y Álvarez, el propio colector de los textos, cuando dice: "...estas coplillas, que se acompañan con una música que parece una especie de «tango habanerii»..." Esto es, que el tango andaluz del caso se asemeja a la habanera y ya se sabe que el ritmo de ésta no es otro que el adoptado por mí. La otra prueba nos la da el argentino Juan Álvarez (en *Orígenes de la música argentina*, página 77), quien dice encontrar "semejanzas fácilmente notables entre el

tango [argentino], la habanera y la milonga, diversos aspectos de una misma cosa". Y escribe a continuación (en 1908), a pesar de que sostiene el origen africano de los tres: "Así, en una colección de piezas andaluzas editada en España... encuentro bajo el rubro de *tango*, el acompañamiento típico de las milongas nuestras". Y reproduce la fórmula que doy en el tango *de la casera*. Por otra parte, ése y no otro es el ritmo a que se ajustan los tangos de los compositores cultos.

El tango andaluz en Buenos Aires

Aquellos tangos andaluces, populares e inéditos, los primitivos, del 70, del 80, se cultivaron en la Argentina con la misma intención que en Andalucía, música idéntica y versos alusivos a episodios porteños, cantados hasta por los chicos de la calle.

. . . . . .

[Senet] ha notado que, a pesar de la identidad del ritmo, el tango andaluz y la milonga no son una misma cosa. La diferencia es perceptible, no sólo para el músico, sino para el simple auditor: el acompañamiento es el mismo, sí, pero las melodías de cada espacio —tango andaluz, milonga o habanera— presentan en sus giros un número determinado de diseños melódicos lo suficientemente típicos para caracterizar la especie; diseños muy semejantes dentro de cada una de ellas, pero distintos de una especie a otra.

. . . . . .

He aquí la difusión que tuvieron en Buenos Aires los tangos andaluces. Pero entendámonos bien: no fue un tango andaluz, ni dos, ni tres, los que vinieron; fue el tango, la especie entera, con numerosas versiones musicales y textos que aquí se modificaron total o parcialmente.

. . . . . .

Ya se ve. El tango andaluz en los organitos de Madrid, hacia 1902; los mismos tangos andaluces, en la misma época, se oían también en los organitos porteños.

. . . . . .

"La ciudad se había verbenizado" —anotaba Florencio Sánchez, aludiendo a la popularidad de los cantables de *La verbena de la Paloma*.

. . . . . .

Pero resulta que Abdón Aróstegui publica en 1896 la música del tango en cuestión y así podemos ver, una vez más, que se trata de un tango andaluz, más o menos modificado, según puede notarse en el paralelo que publicamos.

. . . . . .

El mismo autor escribe, antes de 1895, el juguete *Ituzaingó*, y de nuevo tenemos, en el cuadro último, un tango que cantan y bailan el Oficial y Pepa:

Pepita mía,
mi mujercita,
tesoro hermoso,
mi queridita, etc.

Todas las características temáticas y formales del tango de zarzuela española, como se ve.

. . . . . .

En verdad, hubo un momento en que la habanera se había aporteñado —y como las polcas y las mazurcas— había adoptado la coreografía criolla del juego prieto y las contorsiones exageradas, fuera de los salones, se entiende. La gente quería bailar habaneras y era preciso hacerlas.

Pues bien, lo mismo ocurrió con el tango andaluz. Después de surgir en España no sabemos cómo, se difunde, sube al teatro, alcanza la suprema celebridad de los organitos y por la doble vía popular y escénica pasa a Buenos Aires, donde lo encontramos, ya en 1888.

Con danza o sin ella, aquí se cultivan, varían y reproducen; aquí se cantan y bailan en las piezas teatrales; aquí los componen los músicos de orquesta y hasta los autores cultos. Y aunque el *color local*, la melodía no andaluza, apunta tempranamente en algunos, subsisten hasta después de 1900 en los tangos criollos ciertas características melódicas de los primitivos tangos andaluces, como veremos.

¿Y qué? ¿No pasó lo mismo con la mazurca? ¿Qué es nuestra ranchera sino la continuación argentina de la mazurca?

Todas las danzas de aquel repertorio modificaron así su monótona e insulsa coreografía de origen. La polca y la mazurca, la habanera y el schottisch —aparte la brutal adopción de la marcha masculina hacia delante— se bailaron con idénticas *corridas*, *sentadas*, *quebradas*, etc. Afirmo, como historiador imparcial, que los plebeyos y los aristócratas porteños realizaron entonces —desde el punto de vista de las formas coreográficas— el esfuerzo de creación más vigoroso y original de los últimos siglos.

. . . . . .

La milonga

Más adelante, Lucio V. López agrega: "El de la guitarra y el del acordeón atacaron un aire vulgar, pero cadencioso, *antepasado en línea recta de la milonga del día...*"

He subrayado lo esencial. López, que escribe hacia 1880, cuando triunfa la milonga, reconoce la música de ésta en una canción que, unos veinte años antes, no se llamaba milonga. Podemos negar a López autoridad para realizar paralelos musicales, pero es concluyente su reconocimiento de actualidad sin antigüedad expreso en *la milonga del día*.

. . . . . .

La antigua Academia Argentina, fundada en 1873, publica en el

77 su reglamento. El artículo tercero le impone el deber de redactar un Diccionario de Argentinismos. Se hizo años después. Vi el manuscrito.

El artículo *milonga* dice: *S. f. (B. A.) Ant.: baile que se usaba solamente entre la gente de baja esfera*, etc.

.....

Subió a la escena, muchas veces. Ya la vimos en la revista *De paseo en Buenos Aires* (1889); después se encuentra en la revista *Exposición Argentina* (1891) y, más tarde, en el cuadro de costumbres campesinas *Ley suprema* (1897) y en la zarzuela *El deber* (1898). Seguramente también en otras piezas teatrales que no he visto.

Su muerte está documentada en la revista *Chambergos y galeras* (1906), de Manuel Saavedra.

Deseo llamar la atención del estudioso sobre este punto sutil: la milonga no perdió la vida hacia 1900; perdió el nombre. Alentará después muchos años, en la entraña del tango argentino.

Habanera, milonga y tango: confusión de sus nombres

Hacia el año 80, o poco después, conviven en el ambiente porteño tres formas populares de diversa procedencia y distintas características melódicas, pero de idéntico ritmo o fórmula de acompañamiento.

Una es la milonga, expresión local de viejo arraigo, aunque antes se llamara de otro modo. Ha adoptado coreografía porteña y es intensamente cultivada por el bajo pueblo. Fuera del país se encuentra en todas partes con otros nombres.

Otra es la habanera. Ha salido de Cuba y la difunde especialmente España. Pasa de salón a salón y de escenario a escenario. Es la más artística y cultivada de las tres.

La tercera es el tango andaluz, que llega entonces, o más tarde, como canción, sin su danza de origen.

Aunque remotamente, en el fondo de los tiempos, empalmen sus raíces, las tres presentan al entrar en el campo histórico, antepasados independientes.

.....

Cuando la habanera llegó a España, los andaluces la llamaron *tango americano*. Esto solo, prueba la anterior existencia del tango andaluz. No se trata de la confusión típica a que nos referimos, pero es detalle ilustrativo: la forma recién llegada de Cuba tiene analogía rítmica con la propia, que se llama tango; el pueblo puede reconocer la habanera llamándola tango. Debemos la referencia a Ch. Davillier, que estuvo en Andalucía en 1862.

Más típico es el ejemplo de la habanera:

¡Cariño!
No hay mejor café
Que el de Puerto Rico.

comúnmente llamada *tango del café* y publicada [en Buenos Aires] por Isabel Orejón bajo el rubro de *tango*.

Cómo adquiere coreografía porteña el tango andaluz

La gran actividad de los centros porteños necesita música con toda urgencia; y la música popular se publica excepcionalmente. Los músicos, ejecutantes *de oído* en su mayor parte, apenas acuden al papel pautado. La corriente oral, en cambio, es vigorosa.

La habanera es la única de las tres especies que trae coreografía. La milonga, ex especie lírica, la adquiere en las casas de baile del suburbio y del centro, antes del 80. Los bailarines prefieren ese ritmo para su lucimiento. El tango andaluz, que ha perdido su coreografía individual de origen por falta de ambiente local, es una disponibilidad. Famoso en la calle, molido por los organitos, entra en las orquestas exhaustas de habaneras y milongas. Este injerto es uno de los pocos detalles del proceso que recuerdan los músicos de las antiguas orquestas. No sabemos ni sabremos cuándo y dónde ocurrió, pero es hecho incuestionable que el tango andaluz no se bailó aquí al principio, y que después adoptó el juego local... hasta hoy.

Es un momento de activa conmixtión. La analogía del ritmo lo allana todo; la gente quiere bailar, y consiguiéndolo a su gusto, no se para en análisis de características melódicas.

Si se quiere arriesgar una fecha aproximada, puede decirse que el tango andaluz empieza a servir a la danza hacia el 90 o poco antes.

En el 91 aparece como cantable *(el tango del mate)* en el teatro y como danza, no sabemos si enlazada, en *Julián Giménez*, pero es claro que pasarían algunos años hasta que la difusión consagrara el hecho y el escenario lo adoptara. Lo cierto es que, en 1897, la zarzuela presenta sus cortes y quebradas en los patios de los conventillos. Siempre hay que tener presente que el hecho real es anterior al documento.

.....

Siempre se me hallará dispuesto a sostener que los bailes no son, en sí, castos o lascivos; adquieren uno u otro carácter según la intención de quienes los realizan.

Dentro del ciclo de la pareja enlazada, el tango inaugura el matiz de la pareja *abrazada*. Pero esta modalidad no se debe, de ninguna manera, a intenciones lujuriosas; responde a una necesidad mecánica.

.....

Los bailarines se plantean este dilema: o nos apretamos o nos pisamos. Y se aprietan. Pero, ¡qué lejos del bailarín la sensación de lujuria!

El tango, único heredero de todos los primitivos alardes, acabó con los *bailes para conversar*. Júzguese con serenidad, abárquese el

panorama, y se verá que el tango argentino inaugura un matiz que ha cobrado proyecciones de ciclo. Todas las danzas actuales son consecuencia más o menos directa de su atrevida expansión.

Siempre habrá hombres que aprovechen y mujeres que sientan la proximidad de modo escasamente coreográfico, pero de eso no tiene el tango la culpa. En la época de las habaneras kilométricas, el bastonero se levantaba de cuando en cuando para gritar, sin alusión personal:

—¡Caballeros, que haya luz!

Cómo adquiere el tango andaluz características melódicas locales

Aquí es necesario que nos detengamos en un detalle que el pueblo ha observado. Así, dice: Los tangos salen los unos de los otros; todos son plagios más o menos disimulados.

No es eso, precisamente, ni ocurre solamente con el tango. Es un fenómeno general, tratándose de canciones populares. La canción popular no puede ni debe ser original. Canción original es canción incomprendida, inaceptada y, por lo tanto, impopular.

. . . . . .

Entre tangos semejantes a las milongas y tangos parecidos a los andaluces, se perfila, al fin, el verdadero tango argentino, libre de las influencias a que debió su formación. Este período de las características vacilantes, es el de los *tangos criollos*. Si no se exige a las fechas el rigor de una cortina metálica, puede decirse que corre entre 1900 y 1910.

. . . . . .

Pues bien, la casi totalidad de los tangos compuestos en Buenos Aires antes de 1910 tienen, debajo del título que los individualiza, la misma confesión: *tango criollo*.

Tengo, en mi archivo, una composición titulada *La rubia* (apodo de Blanca Podestá, a quien está dedicada), de Ramón Coll, que trae como subtítulo esta definición específica: *primer tango criollo*.

Si Ramón Coll no es el autor del primer tango criollo, debe ser, al menos, el compositor que tuvo la ocurrencia de llamar *primer* a su tango criollo.

No hay que buscar el primer tango, ni siquiera desde el solo punto de vista musical. Si el texto local bastara para acriollar un tango, *Andate a la Recoleta* sería uno de los primeros, si no el primero. En cuanto a los primeros tangos musicalmente criollos, la indicación es difícil porque el proceso es lento y complicado como hemos visto; en medio de influencias diversas, derivan insensiblemente. En ningún caso la evolución permite ubicar una línea divisoria.

MANUEL CÁLVEZ

HOMBRES EN SOLEDAD

Ibiza se levantó violentamente y se incorporó al grupo. Miró a todos con expresión de dolor de estómago y, con la voz oscurecida por el enojo, exclamó:

—Aquí sólo tienen ambiente el fútbol y el tango. No hemos dado nada al mundo fuera del tango y la gomina. Ésta es hasta hoy nuestra contribución al progreso humano...

—¡No hable mal del tango, que es magnífico! —se sublevó Maruja.

Se había expresado con tanto entusiasmo que, al advertirlo y, sobre todo, al notar la mirada maliciosa de Soltengo, se ruborizó.

Maruja tenía dos herencias de sensualismo: la de su sangre criolla y la de su sangre semita. Tenía, pues, motivos para sentir el tango. Pero esto, revelado ante varias personas, hombres y mujeres, la avergonzó un poco.

Le parecía haber hecho una grave confidencia. O recordaba algún momento de placer turbio experimentado en el tango.

—¿Por qué es magnífico, a ver? —la increpó Ibiza, con ojos como afiebrados y plantándosele delante.

Maruja se desconcertó del todo ante esta actitud casi grosera.

—Se lo voy a decir —intervino Claraval—. El tango es magnífico porque en él hay color, riqueza de líneas, sentimiento, armonía, ritmo, sufrimiento. Es clásico y profundo. Su letra es casi siempre estúpida, pero su música tiene un hondo sentido y un contenido muy humano. Del pueblo que ha creado el tango, demostrando tanta sensibilidad y sentimiento, pueden esperarse grandes cosas en los dominios del arte. En este país donde las gentes y las cosas son inexpresivas, la expresión del tango...

—¿Expresión de qué tiene el tango? —lo interrumpió Ibiza, casi gruñendo.

—El tango es la única expresión auténtica de Buenos Aires, que es, a su vez, expresión y resumen de la Argentina. Es todo instinto, como nosotros, que hemos vivido siempre una vida instintiva, poco razonada, poco intelectiva. El tango, por pertenecer al mundo de la sensación y lo infraconsciente, es antiintelectual, como es la esencia de lo argentino; y por pertenecer al mundo del sentimiento y del instinto creador, es opuesto a lo mecánico y a lo colectivo. En el tango se encuentran muchas de nuestras características esenciales. Por eso es expresión de nuestra pasividad, de nuestra tristeza fundamental, de nuestro sensualismo lánguido, de nuestra pereza, de nuestra desolación.

—Y de nuestra soledad —agregó Brígida.
—Y de nuestra separación... —dijo Dalila, como para ella sola.

FERNANDO GILARDI

LA MAÑANA

Silas le asió la mano y ella, alzándose, obedeció, caminando hacia la orilla del cuadro.

Rasguearon los guitarreros marcando compases largos como rayones de espuelas sobre las baldosas. Rápidamente, unas veinticinco parejas se completaron y le dieron el mecimiento reconcentrante de un tango.

Comenzó despacio, angosto, trémulo; se detallaron las quejumbres lentas que ondulaban como celajes, decreció en pliegues, se ensanchó en bruma turbulenta matizada por los acentos vívidos; y la masa de bailarines adquirió grandura de río que crece y se desborda en los vados.

Revestidos, él de altanería y ella de ductilidad, atentos a las notas, tomaron el compás, trazando un camino simétrico y sin firuletes al principio, para en seguida entrar en confianza la soltura del hombre con la femenina y buscar el entrevero y su aspiración a fantasías.

Pechos en roce leve, cinturas elásticas al par de los miembros, pies pulcros, apuraron pasos y contrapasos de avance y de costado, contornearon con inflexión ardiente unas figuras; y entre adornos y gustaciones turbadoras descansaron en la asentada, con aire dolorido.

Fue rozado por Uría que iba pisando a pie lleno, tacón y punta.

Sobre los zapatos charolados que espejeaban arrastrados, enseñaban las enaguas de blancura persistente su calado blancor puro y el fru-frú del roce rústico, era de jilgueros levantados de sorpresa. La silueta viril aguerría su empaque guiador del bullicio grácil. Expirando el tango sentido, echaron los músicos las manos sobre el rasgón indolente final, y de golpe, se inmovilizó el ensanchador crecimiento de corporaciones.

1938

AVELINO HERRERO MAYOR

LENGUA, DICCIONARIO Y ESTILO

La evasión por el tango

Perdido así el contacto con la naturaleza, la vida, aprisionada en el cuadrado ajedrez de Cosmópolis, no engendra la propensión en línea recta; la propulsa de esquinazo... Para eso, el hombre de Buenos Aires esquiva y baila con esguince zigzagueante y de que-

brada; por eso habla con bruma anfibológica, con giro entrecortado y emotivo en el que mecha las creces de su afectividad *hiperporteña* y en cuya identificación se rastrea siempre una condición estilística privativa. Es ésta una huella psicológica.

Si se ausculta íntimamente la modulación de la llamada canción popular, un interrogante súbito traduce nuestra duda de si por ella se explica algún sentimiento inexplorado del alma argentina. ¿Qué cualidades ínsitas de hombredad se contrastan en el turbio *leit motiv* de la danza barroca? Es indudable que el tango ha sufrido idéntico proceso de transformación que el pueblo que lo baila. Ha aumentado en frenesí lo que ha perdido en gracia y sutileza. El tango de antes es al de ahora lo que el sainete al gran guignol en toda época. No interesa saber si nació en Montevideo, en Palermo o en la Boca: lo ineludible es dejar sentado que el tango, con su ligero aire candombe, era, como dice el cronista, "no triste, sino querendón, recio y varonil". El de ahora, en cambio, ya lo dice el poeta, es "música primitiva, pero civilizada, que calienta la sangre y emborracha las gentes". Al cronista y al poeta les faltó añadir que si el tango en su niñez fue un motivo alegre y viril del suburbio, en su torturada vejez sin alacridad, es un suspiro femíneo del centro del arrabal.

1939

Samuel Eichelbaum

UN GUAPO DEL 900

Gualberto (extrae del saco que trae al brazo algunas peras que tira a cada uno de los amigos y que estos reciben habilidosamente en las manos). — Fuimos a San Fernando.

Bataraz. — Con razón me estrañó el no verte en el corralón.

Gualberto. — Cosechamos dos canastras de peras cada uno. Pancho llevó una jaula de mistos. ¡Qué mistos! ¡Y qué perales! Pruébenlas. Peras de agua, que no yegan a la ciudá. Peras robadas, muchachos. Tienen gusto a monte.

Bataraz. — ¿Fueron en tren?

Gualberto. — En una jardinera que se agenció Pancho.

Testa. — ¿A qué hora yegaron?

Gualberto. — Salimos a las cinco de la madrugada y llegamos a las once. Churrasquiamos, tomamos mate, siesteamos bajo los árboles y luego hicimos música. Al compás de un tango tocao en el acordión de Pancho, cayeron algunas purretas almidonadas.

Bataraz. — Y como vinieron se fueron.

Gualberto. — Una de ellas tenía en la boca un olor a choclo tierno que se me ha quedao en la nariz como una colonia. ¡Qué hembra, hermanos!

TESTA. — ¿Es de ayá?

GUALBERTO. — De ayá es. Tendré que volver aunque más no sea de a pie.

BATATA. — ¿Empalmaste?

GUALBERTO. — ¡Es tan macanuda que no me atrevo a ilusionarme!

TESTA. — Si has yegao a la boca...

GUALBERTO. — Me dio calce. Yo estaba subido a un peral cuando la divisé. Eya venía en dirección al árbol, de la mano de una amiga. —¿No quieren unas peras? —le pregunté, de contento que estaba, sin intención de filo. —Y, cómo no. En tratándose de cosas ricas está de más la pregunta —respondió la más pintona. ¡Ahí no más le tiré las mejores frutas! ¡Empezaron a morderlas con unas ganas! La del cuento mostraba unos dientes de azúcar. Le tuve envidia a las peras. —¡Quién fuera fruta! —le dije a la que le había echao el ojo. —*Muerdo fuerte* —me contestó la respondona. —Más fuerte la mordería yo. —Quién sabe —volvió a responder, ahogándose entre la pera y la risa. Y no aguanté más. Bajé como por un palo jabonao, de miedo a que se hicieran humo. Y pa qué les voy a alargar el cuento. Me estoy queriendo con este olor a eya que me ha dejao.

YIYO. — ¿Y nosotros? ¡A ver cinchar unos mancarrones viejos! (Empieza a oírse un tango de organito. Gualberto se va hasta la esquina y chista al organillero. El tango se interrumpe bruscamente.)

GUALBERTO. — Tengo unos nicles que me están bailando en el bolsiyo.

TESTA. — Estás como pa yamar a los voluntarios de la Boca.

BATATA. — Endeveras, che. Tenés más fiesta adentro que un almanaque. (Por la esquina aparece un viejo arrastrando su máquina de música. Al organillero.) Métale, viejo. No le mezquine al manubrio. (El viejo hace funcionar su organillo, del que sale la cadencia de un tango flor. Los muchachos y los hombres forman parejas y bailan ritualmente. Batata, a su compañero.) ¡No te apurés! El tango se baila con toda la vida por delante. Obedecé al compás más que a la vieja.

TESTA (a su compañero). — ¡No puedo bailar con vos! Te me venís encima y me maneás.

YIYO. — Aprendan. Así se baila esto. Y después dicen que nadie nació sabiendo. A mí no me enseñaron y ya ven. ¡Soy como el pa'rón del tango!

GUALBERTO. — Che, vos; estirado, calláte. Dejá bailar. ¡Qué hombrecito éste! ¿Todavía no sabés que el tango se baila escuchándolo como a una pitada de ausilio? (Una pausa larga, durante la cual no se oye más que la música y se percibe la entrega total de los bailarines a la emoción del baile. Gualberto, así que termina la música.) Otro.

BATATA. — Sí, pero no me lo apure, amigo. ¿No ve que se me resiente mi compadre?

GUALBERTO. — ¿Tu compadre?

BATATA. — Sí, hombre. El que yevo adentro. ¿Si acaso no es mío? (Otro tango del organito.)

GUALBERTO (a Yiyo). — Vení, vamos a bailarlo los dos. (De una de las casas sale una muchacha y se encamina hacia la esquina. Gualberto, al pasar la muchacha frente a ellos, dice.) Por culpa de ustedes, las poyeras, tengo que bailar con este zanguango. ¿No quiere acompañarme, trigueña?

MUCHACHA. — Lo siento. (Con una sonrisa abierta.) Tengo compañero pa todo el baile.

GUALBERTO. — ¿Tan joven y ya comprometida?

MUCHACHA. — ¡Por eso, pues! (Sigue su camino. Tuerce a la derecha y desaparece. Gualterio y el Yiyo empiezan a bailar. Otros forman pareja y hacen lo mismo.)

GUALTERIO. — Así, ¿ves? ¡Sabrás vos lo que es tango!

"Juan Guijarro" (AUGUSTO GANDOLFI HERRERO)

OCHO PASADO MERIDIANO

Tango

Tango: para cantarte, igual que un ave gaucha,
la guitarra que supo saborear vidalitas
y que lloraba al beso de ingenuos *cimarrones*
hoy bebe copetines y toma cocaína.

Música para todos,
hecha para la carne, tú has inundado al mundo;
sólo el amor y tú pueden fundir dos cuerpos
y hacer, sin ser pecado, de los dos cuerpos, uno.
Los musicales dientes de tu *caló* de moda
nos hincas en el pecho y nos llegan al alma;
eres un alcaloide que se aspira, hecho música,
por todos nuestros poros, con todas nuestras ansías.

La vidalita pura de los tiempos de antaño,
rayada de dolores, se hizo tango en el pueblo.
Tango: queja de hombre que tiene gusto a urbe,
la vidalita tiene sabor a campo abierto.
Tango: para bailarte las parejas se funden;
se besan las mejillas y los cuerpos se besan
y se besan los ojos y se besan los labios
y se besan los pechos y se besan las piernas.

El cabaret es tu pista y, en ella, donde luces
tus elásticas formas de pingo de carrera,
desde que alzan *las cintas* de tu primera nota
de punta a punta al pecho de los hombres te adentras.

Príncipe en los salones, caudillo en los suburbios,
las copas te coronan y tú, endulzas sus bordes
y en la onda caliente de un cuerpo femenino
llegas al paroxismo y eres una apoteosis.

El piano entre sus dientes tritura sus gemidos,
el violoncelo reza tu llanto a la sordina,
el violín —ese ingenuo— canta medio dopado
y el bandoneón rezonga con su voz de alcoholista.

Tango: reo nocturno: ya no hay un solo pecho
que no te haga rezongo dentro del corazón
ni hay una sola boca que no te haga silbido
ni una sola garganta que no te haga canción.

1940

ENRIQUE CADÍCAMO

LA LUNA DEL BAJO FONDO

Santa Milonguita

Santa Milonguita tenía los ojos
Tan grandes y claros que hacían suspirar.
Sus labios pecaban de breves y rojos
Y era su mirada color verde mar.

Ella, que había sido festín y alegría,
Ella, que en cien noches se hartó de champagne,
Tuvo un bello arranque de sensiblería
Y quiso ser buena... Buena como el pan.

Tiró todo aquello, regaló tamangos,
Empilches de buté, trajes de suaré...
Y es de ahí que se oyeron gemir a los tangos
Más tristes que nunca en el cabaré

Se enredó en los tientos de un amor sincero
Y junto a un muchacho, resuelta se ancló.
Hicieron un nido como hace el hornero
Y era todo vida y era todo amor.

Pero día a día fallaba la guita,
Con amor tan sólo no podían vivir...

No pudo ser buena Santa Milonguita
Y la caravana tuvo que seguir...

Y volvió de nuevo a sus trajes de antes,
A sus amigotes y a su jarangón,
A tener amigos, pulseras, diamantes
Y un frío de muerte en su corazón.

Yo soy el tango

Yo soy el tango... compadre.
El tango de atropellada.
Con mi corte y mi quebrada
Meto barullo ande cuadre.

Mi barrio fue Villa Luro,
Mi academia fue el canyengue...
A mí no me asusta un lengue
Ni me achica un cuello duro...

Soy el amigo del chafe
Que allá en el barrio storrante
Vuelca su ronda punzante
Pa'que el sueño no lo faje...

Soy luna que llega y besa
La pareja del arroyo.
Yo soy la misa del criollo
Q'en el bandoneón la reza.

El bandoneonista

Ya, desde pebete, tecleó la acordeona,
De verlo tan sólo tocar a un goruta...
Por eso en sus manos el fuelye emociona
Cuando a un par de tangos le saca viruta.

Vestido de luto, ancha corbatona,
Sobre sus rodiyas lo hamaca y lo entona.
De moño, el cosimu su tango ejecuta
Y a todos dirige sin usar batuta.

Luce sus verduras con un gesto huraño,
Mientras la terrible bordada del paño
Cuelga a los costados con gran espamento.

Compone de oreja y eso no le asusta
Porque en el teclado su mano es la grila
Que sabe encanar el gol del momento.

LEÓN BENARÓS

AROLAS

Le dio un fuelle su bautizo.
Era de esa muchachada
que entre *taquito* y *sentada*,
sacaba viruta al piso.
Del tango hizo lo que quiso;
por él cantaron las *violas*
por él lloramos a solas...
Pido atención, compañeros;
a sacarse los sombreros:
¡estoy hablando de Arolas!

Espigado y *palidón*,
de pantalón *orillero*,
a lo cantor el sombrero
y el tango en el corazón,
se metió en el bandoneón
del boliche de la esquina
y, a un compás de *chamuchina*,
sobre pisos encerados
vio brillar los *charolados*
con caña de gabardina.

Si algún organito añejo
pasa por el arrabal
o alguien silba, bien o mal,
el tango *Derecho Viejo*,
nos estremece el pellejo
su responso *milonguero*
y un *réquiem* arrabalero
tirita en las calles solas:
es que rezan por Arolas
y hay que sacarse el sombrero.

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA

LA CABEZA DE GOLIATH

Muchos años, desde que comenzó la pasión del tango, hasta lo que podríamos llamar la era de Pacho y Berto, como los ingleses dicen la era victoriana, el instrumento preferido del pueblo fue el bandoneón.

Era su voz, de gris y húmedo timbre, vibrante de un eros

contenido y muscular, más hombruna y sensual que la de ahora. La nota nítida y gruesa, emitida con redondez del tubo donde el viento la formaba y expulsaba amplificábase luego como el goterón de lluvia que absorbe la tierra caliente y a la luz de las lámparas de acetileno era como un hipnótico de cloroformo y cantárida. La guitarra y la flauta acompañaban al bandoneón como la novia y la hermana y completaban el trío de las voces de la sensualidad imbricada.

En los bailes familiares el arpa, el piano y la flauta llevaban en sus alas de paloma de tarjeta postal, valses, schotis, polkas y lanceros. La flauta acentuaba con su sístole la síncopa del tango.

1941

FEDERICO QUINTANA

EN TORNO A LO ARGENTINO

(El tango) nació en las orillas del Plata. Representaba la insatisfacción y los anhelos del medio, cuya viril altivez supo interpretar. Pero no paró ahí. El tango poseía una fuerza sugestiva y una cadencia contagiosa que le abrió fácil camino. Pasó de su cuna al centro de la ciudad, seguido de un numeroso séquito de compositores y guitarreros, intérpretes espontáneos que actuaban como sus introductores, a la vez que como sus modelos vivientes. No se separaban —no podrían haberlo hecho— de las estrellas de su elenco, generalmente sus propias queridas. Casi todas eran conocidas por apodos despectivos, en los cuales se denunciaba su origen, al par que la novedad de su lenguaje. *La Barquinazo*, *La Guanaca* y otros más humillantes. Un idioma intraducible invadía la ciudad. Comenzaba el dominio del *lunfardo*. Verdadero malón criollo, los *malevos* y sus mujeres eran portadores de una música, un baile y un lenguaje genuinos y de una manera original de ver y de sentir la vida.

Se dirá que el tango procede de andaluces o de negros. Se comparará a sus protagonistas con el *chulo* y la *maja*. Pero no es así. Las danzas negras tienen, ciertamente, sensualidad y liturgia, pero, al mismo tiempo, son desenfrenadas, de una lujuria enloquecida y bestial. El baile español es un espectáculo movido, airoso y brillante, sin la trágica concentración que existe en la sustancia misma del tango. La mujer criolla aparece totalmente sometida a su dueño, mientras que la andaluza es más independiente y voluble. Se permite sonrisas y coqueterías que no toleraría el malevo a su amiga. Además, la danza andaluza se caracteriza porque en ella la mujer ocupa el primer plano.

Ella es la que manda, la que imprime su sello. En torno de ella y del resplandor y voluptuosidad que emana, gira el bailarín. Por otra parte, las parejas no bailan juntas ni expresan la evidencia del

vínculo amoroso que las une de una manera intensa, dramática, como en nuestro tango.

No hay duda: el tango es criollo y su éxito se debe, precisamente, a que es la expresión palpitante del temperamento original. Desciende de la milonga, nació en las afueras de Buenos Aires; poco más tarde veraneaba en Montevideo y, al llegar a su mayor edad, empezó a tomar parte en los carnavales porteños.

. . . . . .

Hoy el tango se baila en los salones de frac. Salió del suburbio, pasó a Buenos Aires, se entronizó en París. Al contacto con Europa fue perdiendo sus expresiones excesivas. Se estilizó, recibió enseñanzas de buena educación y atenuó mucho de su carácter.

De entonces acá ha crecido enormemente el número de los tangos. Algunos de sus músicos y compositores son italianos o españoles. Las orquestas se visten de gauchos, pero con bombachas de seda y botas de charol. Olvidando su origen, el tango se ha civilizado, aunque la letra todavía evoque tragedias sentimentales, protestas y tristezas que ya no existen en el alma popular, la cual tiene otras preocupaciones. Así es cómo ha abandonado el arrabal para vivir en la ciudad misma, donde acabó despersonalizándose.

1942

Ignacio B. Anzoátegui

EXTREMOS DEL MUNDO

Es el barrio de la Boca y es la calle Almirante Brown, iluminada con una luz que duele, como de labios demasiado pintados, y es la calle Pedro de Mendoza, que se alumbra con fósforos en la oscuridad de la noche para enseñar su escenografía a los turistas. Es el barrio acriollado como los gorriones, con el acriollamiento alerta de los hijos de italianos. El barrio de los viejos que salen los domingos con su cadena de oro y con su medallón de oro colgando en medio de la cadena; el barrio de los compadritos. Es la esquina tenebrosa y es el tranvía que no llega y la pareja de hombres que se nos acerca con el ala del sombrero echado sobre los ojos. Es la noche callada y es el tiro que rebota como una tiza arrojada contra el pizarrón de la noche. Y es la barca que arrastra su pesadez sobre el Riachuelo y es el agua del Riachuelo que tiene un olor a orilla y a pintura de Quinquela Martín. Es el tango melero de las quebradas resbalosas y de las piernas acalambradas de gana de tango; es el bandoneón que desenfunda su quejumbre gangosa para arrugarse luego entre las rodillas con su llanto de niño. Es la pista cruzada de cuerdas de goma para las atropelladas elásticas y es el abrazo fiero de los hombres y es el afirmarse de las parejas contra

el pechazo de la música, hasta que la ola del tango las arrastra en una desbandada de piernas flojas y gambeteadoras. Es el violín que estira su desesperezo agudo como un largo grito de gallina, y es la mujer que ahonda la severidad de sus orejas en los ojos del hombre, y es el brazo levantado del hombre, que se suelta para echar el freno del tango.

1943

Pedro Luis Larraque

VIDAS EN LA BRUMA

Milonguera criolla, resaca de arrabal, cuando bailas el tango, la hierática expresión de tu máscara cetrina, el ondulante balanceo de tu cadera sensual, los embrujados arabescos de tus cortes intrincados, te convierten en inconsciente sacerdotisa de quién sabe qué culto pagano.

Milonguera criolla, resaca de arrabal: cuando bailas el tango, has dejado de ser prostituta.

Mujer de cabaret, venida de allende los mares: cuando bailas el tango, sólo buscas en el lánguido compás de tres por cuatro, la obscena cadencia capaz de activar el ritmo de tu comercio infamante.

Mujer de cabaret, venida de allende los mares: cuando bailas el tango, degradas la misteriosa majestad de una danza ritual.

Manuel Pinedo

EL COMPADRE

Hombre de las orillas perdurable.
Estaba en el principio y será el último.
Estará donde un trágico boliche,
sin revocar, humilde y colorado,
ante el vértigo inmóvil de los huecos
aventura su caña y su baraja;
estará donde un hombre de voz áspera,
al compás de seis cuerdas trabajosas,
frangolle con desdén una milonga,
más trivial y modesta que el silencio,
pero que hable de vida, tiempo y muerte.
. . . . . .
Mientras haya un clavel para la oreja
del cuarteador; mientras perdure un tango
que sea feliz y pendenciero y limpio;
mientras, desde la altura del pescante,

el carrero gobierne taciturno
el lento río de los tres caballos,
y mientras el coraje en la venganza
prefieran al revólver tumultuoso
el tácito puñal, estará el hombre.
.....

1945

Enrique Cadícamo

VIENTO QUE LLEVA Y TRAE

Vientos del novecientos
que hicieron girar las veletas
y silbaron en los pararrayos
de las primeras residencias señoriales
de Flores, Belgrano y Recoleta...

Entonces, El Pardo Sebastián Ramos Mejía,
era primer bandoneón ciudadano
y cochero de tranvías a caballos
de la compañía Buenos Aires y Belgrano.

Vientos del novecientos...
El Pardo Sebastián inauguró un siglo,
cuando estaba en embrión la ciudad feérica
y la calle Pueyrredón era Centro América...

Uno de los primeros
que encendió la luz del tango en las esquinas.
A su influjo
don Antonio Chiappe se dio el lujo
de desafiar por medio de los diarios,
a tocar los valses de Waldteufeld...
Aquellos valses extraordinarios...

Sebastián, El Pardo, encendió
el fervor, en las venas
de los Hermanos Santa Cruz,
en el Café Atenas.

En aquel café
de Canning y Santa Fe,
donde se tocaban los tangos de Villoldo:
El choclo y *Yunta brava*
y florecían las bisbas
de Aparicio, el caudillo
y del chino Andrés...

Sebastián Ramos Mejía...
Tierra parda que maduró la semilla del tango...
Decano de la facultad del bandoneón...
Tu nombre vuela con el viento del año dos
y se hace nudo
con el violín de Vicente Ponzio, el bigotudo,
—tío del Pibe Ernesto—
que tocaba
con la familia filarmónica de los Pécora,
en el Gran Sótano Argentino
de Andes y Lavalle: Flauta y violín...
Entonces, José Pécora era un chiquilín...

FRANCISCO GARCÍA JIMÉNEZ

VIDA DE CARLOS GARDEL CONTADA POR JOSÉ RAZZANO

En el viejo Armenonville

En las primeras horas de la madrugada, los *puntos altos* de la reunión resolvieron *seguirla* en el Armenonville. Allá se fueron, en unas *victorias de plaza*, al trote de los caballitos.

El Armenonville, emplazado en la avenida Alvear, era entonces un templo del placer, con aureola distinguida, primer ejemplar imitativo del *cabaret-chateau* parisiense; especie que después no tuvo arraigo en nuestro medio, quedando circunscripta al Ambassadeurs, de la avenida Centenario, repetición en tipo grande y moderno de aquellos jardines trasnochados y aquel edificio vetusto por el que entraron los héroes de nuestra historia en los momentos que recordamos.

Don Pancho Taurel y la compañía, muy agasajados por el gerente del *cabaret*, se instalaron en un salón de recepción del piso alto.

Corrió el *champagne*. Y junto con el picor del licor —legítimo de Francia, en aquellos tiempos...— les picó a todos el deseo de volver a oír a la pareja de cantores.

Caramba... Los cantores estaban sin guitarra. La viola única y ajena se la habían retenido, en lo de *madame Jeanne*, manos femeninas deseosas de tener ocasión de volver a aplaudirlos.

Don Pancho Taurel —ignorante de la sentimental estrategia de las muchachas de *madame*— se lamentó en voz alta:

—¡Qué pena no haber traído la guitarra para escucharlos acá!...

Lo dijo estando a su lado el gerente del *Armenonville*, cuyo apellido no viene ahora a las mientes de Razzano, porque todo el mundo lo llamó siempre por el mote: "Carnerito".

—Aquí hay dos guitarras —dijo éste.

Una era de aquel gran cantor Arturo de Nava, que por entonces actuaba en el *cabaret*, y la otra de uno de los dueños del local, Lanzavecchia, habilidoso guitarrista.

"Carnerito" trajo las dos vihuelas. Eran formidables instrumentos, recuerda Razzano, agregando: "Fue entonces que con doble arma empezamos a cantar".

Empezaron a triunfar, digamos nosotros...

Empezaron a triunfar, para siempre, sin detenerse más, en un camino que las nocturnas hadas les abrieron desde allí, desde aquel salón alto del viejo Armenonville iluminado, abiertas sus ventanas sobre las sombras y el vago perfume de las magnolias de Palermo.

Las canciones de las dos voces bien entonadas empezaron a hacer revuelos fuera de la rueda de la sala alta. Entre los concurrentes al salón de baile corrióse el rumor.

—Es una gloria oírlos...

Al corredor contiguo se acercaron algunos a mirar y escuchar. Eran Jorge Newbery, Jiménez Lastra, Bartolito Gutiérrez, Manucho Güiraldes, Era Sánchez Elía (¡criollo lindo!). Eran otros...

Carlos y José no se daban tregua y el *champagne* los hacía cantar mejor según avanzaba la madrugada.

De *La Pastora* pasaban al *Pangaré*. Del *Moro* a *Mirala cómo se va* o al *Adiós que me voy llorando...*

Los curiosos no aguantaron más y se entreveraron en la rueda.

El entusiasmo iba *in crescendo*, pues era la primera vez que oían aquello a dúo y tan armónicamente concertado.

La gente *bien* no les regateaba las felicitaciones. En un alto, "Carnerito", que no perdía pisada al desempeño de los cantores y al entusiasmo de sus clientes, le hizo una seña a Razzano, invitándolo a salir al corredor. José salió, sin tenerlas todas consigo, y lo sorprendió esta pregunta del gerente:

—¿Quieren venir a cantar aquí? Les damos setenta pesos.

Así, de sopetón, consideró Razzano que la mensualidad que les ofrecían no era una cosa del otro mundo, pero pensó que acaso podría tironearse alguna mejora. Y contestó:

—Voy a consultar a mi compañero, a ver qué dice...

Volvió a la rueda, disimulando el breve mutis, bebió un sorbo de su copa, y en un rápido aparte le sopló a Gardel:

—Preguntan si queremos venir a cantar aquí. Que nos dan setenta pesos...

—Por mes no es mucho —opinó "El Morocho"—. ¿Será por quincena?

—No entendí bien. Voy a aclarar.

Se escabulló Razzano nuevamente, pues "Carnerito" esperaba su respuesta y encontró que con él estaban ahora los dueños del *cabaret*: Lanzavecchia y Loureiro.

Razzano sintió que el corazón le golpeaba fuerte... y presintió que estaba jugándose la mejor parada de *gofo* de su vida. La misma importancia del momento, le serenó el tono en esta pregunta ambigua:

—¿Por qué no me aclara una cosa?... —Loureiro fue el que tomó la palabra:

—Vea, amigo. Si ustedes se deciden a venir a cantar aquí, haciendo un par de presentaciones por noche en el salón de abajo, le damos setenta pesos diarios. Además, pueden comer y tomar. Y si los llaman de cualquier reservado, eso será para ustedes.

Razzano no puede explicarse todavía cómo no se cayó desmayado. Se acuerda que puso una cara rara, que pegó media vuelta y que volvió al lado de Gardel, costándole un trabajo enorme articular estas palabras:

—¡Viejo!... ¡los setenta son por día!... Aparte, comer... y los extras para nosotros...

—¿Quéee?... —Carlos lo agarró de las solapas. Y volcó una copa, en el manotón.

—¿Oíste bien?...

—¡Sí!

"El Morocho" se puso en pie, agitado. Le temblaban las piernas, y se tomó del brazo del "Oriental", exclamando: —¡No solamente a cantar! ¡Venimos hasta a lavar los platos!...

Los dos amigos hacían esfuerzos extraordinarios para no traslucir su nerviosa alegría, su emoción inmensa. Los detenía el respeto por la gente de la *rueda* y ese pudor criollo que pospone siempre los propios intereses. Pero, en la primera ocasión, se abalanzaron juntos al corredor, al encuentro del "Carnerito"...

—¿Cuándo debutamos?

—Mañana, a las diez de la noche.

1946

Isabel Aretz

MÚSICA TRADICIONAL ARGENTINA

Hacia 1916, en el norte, especialmente en Tucumán, ya se han incorporado los tangos a los programas.

En Tucumán, lo mismo que en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo pasado, se cantaban los tangos populares andaluces, muchas veces con versos de factura porteña o local. Formaban parte del repertorio del clown *Pepino* el 88 y se oían tangos en las zarzuelas más en boga, por ejemplo, el *tango del pitillo*, de "Los sobrinos del capitán Grant".

Después del 90, en los dramas criollos, como el *Julián Jiménez*, de Abdón Aróstegui, todavía se cantan o se bailan en escena tangos

andaluces, pero ya de factura porteña. Los hermanos Podestá, en 1911, en el drama patriótico *Patria y Honor* y en la comedia *Ensalada criolla*, José y María Podestá cantan un tango que mereció los honores del *bis*.

En 1905 se bailaba como baile de salón y figura en los programas de los bailes, especialmente en bailes de máscaras.

Por la misma época (1905-1906) se escriben muchos tangos que llevan el título de *Tango criollo* para distinguirlos de los viejos tangos andaluces.

Es época de transición que ha de desembocar en el *Tango argentino*, musicalmente más interesante.

[En un programa del Café Colón la autora halla este número: *Mamita*, tango argentino (mayo 1907)].

Desde 1909 figuran tangos en los programas de la Confitería del Buen Gusto. En agosto de 1909 se incorporan al repertorio de las bandas de música.

En 1910, *El choclo*, de Villoldo, se bailaba en toda la República.

En 1916, con motivo del Centenario, se baila el tango por los escolares durante los festejos oficiales.

En 1920 escribe don José Ignacio Aráoz: "Y perdemos de tal modo nuestra individualidad, que hasta el tango arrabalero y lúbrico le hemos dado cita de nobleza porque fue bailado en París. Las niñas desdeñan y olvidan nuestras zambas y gatos, vidalitas y romanzas".

José Luis Lanuza

MORENADA

[Lanuza recuerda que Rossi ve, en la característica del negro para andar, la preparación morfo-psicológica para que advinieran las figuras del tango]:

"El negro criollo tiene su especial característica para caminar: visto de atrás recuerda el tranco, con flexiones de un felino que va al paso, tranquilo y confiado, tranco que simula cansancio y que fácilmente se transforma en movimientos rápidos; por eso era impetuoso y fantástico cuando bailaba".

[Para Lanuza, el tango gana el suburbio en varias etapas que fija el teatro criollo:

1891: En *Julián Jiménez*, de Aróstegui, se baila un tango todavía andaluz, sin agarrarse.

1897: En *Justicia criolla*, de Soria y Reinoso, ya el tango que

se baila en escena es el tango argentino.

1906: En *Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco, se baila el tango con corte.]

OSCAR ROQUE PEÑA

ME ENCONTRÉ CON UN AMIGO

Me encontré con un amigo
en la puerta del café...
Abrazados, conmovidos,
a otros tiempos más queridos
el recuerdo se nos fue...

Viejos motivos de tango
van rodando en el café.
Los dos estamos temblando
mientras vamos evocando
los amigos del ayer...

Milonga...
Patio en domingo...
Guitarra, parra y portón.
Vino triste de algún gringo,
que se acuerda de un amor...

Mil recuerdos... Polvo antiguo
que nos cubre el corazón.
Bellas flores, las palabras
de unos labios muy queridos
van surgiendo del olvido
empañadas de emoción...

Otras voces, viejas caras...
Novia, llanto, atardecer...
Despedidas presentidas
de las sombras que hoy nos nombran
en la niebla, sin volver.

...Media vida entre las manos,
juventud que ya se fue,
Me encontré con un amigo
en la puerta del café.

RODOLFO M. TABOADA

DE LA FAUNA PORTEÑA

La cancionista

Al margen de su religión oficial, casi todos los pueblos civilizados practican algún culto pagano. En realidad, se trata de costumbres tradicionales, carentes de toda significación religiosa. Pero los pueblos las practican con tal devoción, que esas costumbres asumen las características de un verdadero culto.

Los uruguayos, por ejemplo, practican el culto futbolístico... Los españoles tienen devoción por la tauromaquia... Los prusianos experimentan adoración por el militarismo y por el monóculo de los barones bálticos... Los ingleses son devotos del "five o'clock tea" y de las concesiones ferroviarias... Y nosotros, los habitantes de Buenos Aires, tenemos también nuestro culto extraoficial y lo practicamos con unción apostólica. Nuestro culto pagano es el tango.

La cancionista nacional es, precisamente, la sacerdotisa del tango... Una especie de vestal milonguera, encargada de mantener siempre encendida la llama sagrada, en los templos paganos de la radiotelefonía.

Y más que una vestal, para los devotos del tango, la cancionista es casi una deidad... Una deidad que, espiritualmente considerada, acusa los dos sexos, puesto que lo mismo se identifica con el novelón de una muchachita abandonada que con el drama de un joven al que le dieron calabazas.

Nuestra cancionista es, pues, una deidad andrógina, como la Astarté de los sirofenicios y la Cibeles que adoraban los frigios... Con la evidente desventaja de que la nuestra canta.

Está demostrado que para ser cancionista nacional no es imprescindible, de manera alguna, saber cantar. Basta con poseer un físico atrayente, cierto caudal de simpatía y la necesaria dosis de audacia. Lo demás lo hace *el temperamento* que, como vosotros sabéis, es la facultad de sufrir, con mayor o menor espontaneidad, los terribles dramas pasionales que integran el martirologio del tango.

El llamado temperamento es el que faculta a las cancionistas para desgarrarse patéticamente, cuando expresan cosas como ésta:

"...llama que me llama con la llama de tu amor"

o como ésta:

"...trenza amarga de tu amor y de tu ausencia"

o como tantas otras cosas que no podrían significar absolutamente nada, si las cancionistas no las emitieran con el absoluto convencimiento de que significan algo... Y algo tan profundo y conmo-

vedor que debe ser cantado con las manos crispadas y la voz quebrantada por la angustia.

Lo primero que hace una cancionista, en cuanto decide serlo, es cambiarse de nombre. No existe una auténtica razón que justifique ese cambio. Y están muy mal informados los que afirman que hacen eso por respeto a la familia.

Más adelante, y ya en pleno goce de la popularidad, la cancionista típica se compra un automóvil impresionante, viste pirotécnicamente, usa anteojos ahumados especialmente diseñados, y adopta otra serie de medidas estrepitosas para que, al andar por la calle, la gente comprenda que desea mantener el incógnito.

Y por último, cuando el público y la crítica la consagran definitivamente como genial intérprete de la canción porteña, busca un buen maestro y empieza a tomar lecciones de canto. Pero esta medida es generalmente inútil porque, a esa altura de su carrera artística, la cancionista tiene que abandonar el canto para dedicarse al cine. Y en el cine, como todos sabemos, tampoco es necesario que los que cantan sepan cantar... Basta con que sean cantantes famosos.

1947

Abelardo Arias

LA VARA DE FUEGO

Pasó un *colectivo* y lo tomé, sin importarme del número. Georgette se debía haber ido así, a cualquier lado.

Me ubiqué en uno de los asientos individuales; no quería soportar el roce de otro cuerpo. El vehículo se detenía aquí y acullá para subir o bajar pasajeros; sólo entonces envidiaba a los autos particulares que, en la calzada central, se deslizaban velozmente.

En el tablero superior del parabrisas, sobre un espejo largo y estrecho, aparecía una fotografía de Carlitos Gardel, el sombrero alicaído, la boca abierta y torcida, como si mostrara el primer molar a requerimiento del dentista. Debieron tomarle esa foto cuando cantaba su tango *Mi Buenos Aires querido*... Estaba allí, entero, en su cara bravía y acariciante que acosquillaba a las mujeres; plantado, con esa seguridad de sí que tiene el hombre que ha conquistado una ciudad cosmopolita, y la ha conquistado a consecuencia de andar cantando, como le correspondía al "Morocho del Abasto".

—Quien no ha oído cantar a Gardel, ni ha visto a la negra Bozán, ¡no puede tener idea de lo que es Buenos Aires!... —decía Bernardo; terminaba riendo como excusa de hacer el profeta popular y luego se iba a un concierto del grupo *Renovación* en el *Teatro del*

Pueblo, no sin antes agregar—: Si la Bozán hubiera nacido en París ya tendrían los franceses una nueva Mistinguette...

A la derecha del tablero, lucía una estampa de la Virgen de Luján; entrambas y dispares devociones, un florero de cristal, con pimpollos, fabricado con escamas de pescado coloreadas. La negra cabeza de la palanca de cambios emergía de una golilla laboriosamente calada en goma roja.

.....

La orquesta hizo una pausa, que el individuo del bandoneón, rigurosamente trajeado de negro, luego de plegar con sumo cuidado el trapo donde apoyaba el instrumento sobre las rodillas, aprovechó para fumar en el estrecho pasillo exterior del comedor donde se apilaban las mesas retiradas para dar espacio a los bailarines. La "orquesta", convertida por esta mutilación en "internacional", comenzó con los dulzones compases del *Danubio azul*.

.....

Me eché a reír; tenía ganas de reír de cualquier tontería. Noté que estaba dudando entre burlarse de mí o seguirme el tren.

Una pareja que bailaba cerca nuestro nos echó una mirada furibunda.

—Calláte, que están tocando *La Cumparsita* —y acompañó las palabras con un gesto adulto y solemne.

Con suavidad unió su mejilla a la mía.

—Me llamo *Dolly*... —dijo de pronto.

—*Yanqui*, ¿de Puente Alsina?..

—Más o menos... —contestó en el mismo tono de secreteo burlón.

Ya tenía con quién bailar y para asegurarla me propuse demostrar que sabía *tanguear*. No me costaba un ápice llevar el compás lento y marcado. Me seguía con docilidad admirable, siempre lista a los menores pasos o figuras que insinuaba con el brazo que le rodeaba la cintura. El cuerpo de *Dolly* olía a un perfume fresco y dulzón que me era desconocido.

La orquesta repitió el tango a los primeros aplausos. De nuevo sentí que todos girábamos en la pista como en una noria gigante y que la música brotaba de nuestros propios cuerpos. A ratos nadábamos en una inmensa cuba de petróleo crudo, con lentos movimientos, con lento mirar, con lento alentar.

Los aplausos finales nos encontraron en medio del salón.

Dolly sonreía contenta.

—¿Con qué estabas cansada?... —comenté socarrón.

—*¡Engrupido!* —contestó en el mismo tono, alzando los hombros.

VALENTÍN FERNANDO

LA CALLE TIENE SUS HIJOS

Juan tocaba la armónica y desfilaban los tangos, los más viejos, los que desde los antiguos días cantaban en sus oídos. Era en la ochava del almacén. La cortina metálica estaba ya baja, la vereda permanecía vacía y de tanto en tanto el vigilante venía a verlos y a escucharlos. Porque a la media hora la melodía se enroscaba en sus piernas y subía cálida por la cintura y el pecho, y se metía muy adentro, hasta incrustarse en algún lugar misterioso.

Yo soy la morocha,
la más agraciada,
la más renombrada
de esta población...

Uno tocaba la armónica y dos bailaban. Las sombras chinescas se dibujaban como gnomos de puntas redondas en la contraluz, más aún en verano, cuando el cielo se perfilaba oscuro, transparente y tibio. Juan tocaba la armónica y era incansable. Él amaba su música y su armónica, y permanecía durante horas y horas con la espalda apoyada contra la pared, sentado en la vereda de la ochava y pegado a esa música que vibraba en el silencio de toda la noche, mientras los muchachos que no bailaban se quedaban silenciosos escuchando junto a él, en cuclillas, como si estuvieran oyendo el eco de Gardel que se elevaba hacia la noche oscura...

Muchacha de mi pueblo,
pebeta de mi barrio...

Lucas se metía entre ellos y le enseñaba al Rulo. Lo tomaba de la cintura, lo llevaba, lo traía, lo paraba en seco y se quedaban los dos suspendidos un momento en el aire esperando la música, y cuando ésta venía era como un envión viril que los arrastraba.

Una noche vino Casino. Decían que era bandoneonista, pero nunca trabajaba. Dormía toda la mañana, la tarde y la noche, o tocaba el bandoneón, o se arreglaba las uñas, o volvía a dormir, o se encerraba con la negra Daisy en su pieza (decían que vivía de ella), o mataba el tiempo en el almacén entre los golpes secos de los naipes sobre la mesa.

Siempre tenía sueño y parecía haber nacido cansado.

Casino llegó despacio. Tenía las manos en los bolsillos del pantalón que le bailaba por debajo del ombligo. Tenía un escarbadientes en la boca (siempre tenía un escarbadientes en la boca) y llevaba requintado un sombrero oscuro de alas levantadas.

Lucas estaba bailando con el Rulo. El vigilante miraba. Juan chupaba y soplaba en la armónica.

Cuando terminó el tango, Lucas le dijo:

—Ya va bien.

—Le enseñás muy liso —dijo Casino.

Casino seguía escarbándose los dientes.

—No me gusta el tango con bordaditos.

—No sabés lo que te perdés.

Se quedaron un momento en silencio. Lucas siempre lo había odiado. Era sensual y zángano, y así también bailaba el tango, como un fofo.

Casino le dijo a otro muchacho:

—Vení. Vení que le vamos a enseñar cómo se pisa en la vereda. Tocá *Farolito de papel*.

Vino el tango. Las sombras se movieron otra vez dibujándose fugitivas en la vereda.

Lucas le dijo cuando terminaron:

—Bailás como un compadrito.

JUAN FRANCISCO GIACOBBE

LA ARGENTINA SE EXPRESA EN SU MÚSICA

El tango

Fragmentos de arte menor hispánico e itálico combinan su organismo. En ellos se asocian, no sin perder mucho de su característica genuina, elementos finiseculares de las últimas voces puras que el campo argentino, ya acoplado al engranaje de la civilización industrialista, da.

La característica orgánica del tango es entonces: *lo antológico*. Lo antológico entendido con crítico espíritu de selección, pero lo analógico entendido por fuerza e imperio de expresión.

Como en todo lo argentino, hay siempre el entretelón de la ausencia, del desgaje, y del sentimiento de la readaptación, que cierra con su ilusión de horizonte pintado, el sueño y el dolor de una lejanía irremediable, mientras que por otra parte, aparece la imposición de un tiempo presente que busca y quiere expresarse más allá de todo medio y toda imposibilidad.

Dos corrientes entonces, forman la base fundamental del tango: el lirismo mediterráneo, que se hace evocación y congoja suburbana, y el último soplo criollo que perdiendo su aire oxigenado y luminoso se hará ritmo de ciudad y baile de pareja.

Como todo lo nuevo histórico es fruto de la infatigable emigración de los pueblos y de la constante metamorfosis de los sentimientos.

. . . . . .

En el principio del tango, de un lado está el canto de la Europa pobre, y del otro, el canto de la pampa pobre.

La cadencia del tango, entonces, se deriva de la pobreza y del proletariado, y nace en aquel período inevitable de las grandes progresiones históricas en que las urbes, para superarse, necesitaban de la combustión total de muchas almas y de mucha sangre.

.....

Es necesario aclarar que sufren de miopía congénita aquellos que ven candombe negro en el tango.

Lo negros no han influido jamás sobre ninguna expresión sensitiva y estética argentina, y esto no va dicho en tono de demérito sino en razón de justicia.

El ritmo primitivo de la milonga se halla claramente delineado en la parte cantable del estilo rítmico criollo, que ocupa siempre la segunda parte de tal composición. La síncopa y el número rítmico de la milonga ya están vivos en las décimas, y basta ver el *Estilo del pajarito* para constatar cómo estas formas y estos ritmos, no vienen ni de la habanera ni del candombe.

Los elementos primitivos del tango son esencialmente criollos, es decir, autóctonos, de evolución euro-argentina.

El tango nace entonces, de tres latitudes en un solo clima: el del suburbio.

Los puntos radiales del tango comienzan por ser: Mataderos, Barracas, la Boca, San Telmo y Villa Crespo.

Los momentos de manifestación: los casorios, los bautismos, los carnavales y el crepúsculo.

Los focos más vivos de rapsodas: el Mercado de Abasto y el Mercado Spinetto.

Los primeros bailarines: los carreros, los cocheros, los mulatos y las mulatas.

.....

Antes del período del conventillo el tango es desleído, ambiguo y desdibujado; en él, campo argentino y ausencia europea se rozan pero no se funden.

En el conventillo, en cambio, el tango absorbe estas dos corrientes diversas, las asimila y hace un todo individual y definitivo.

Surge entonces en embrión, la orquesta típica y aparece la figura del compositor.

Ambos fenómenos no son sino fruto de la improvisación y de la intuición más genuina.

Todos, instrumentistas y compositor, son analfabetos de música tienen por sola guía al sentimiento y al oído.

No de otra manera han nacido las formas más trascendentales de la humanidad.

.....

Algún tango cantado, como *La morocha* por ejemplo, no significa

el tango y el ambiente, porque es un híbrido injerto de mescolanza criollística con ritmo de milonga evolucionada. En cambio son de verdadera palpitación inaugural los tangos anteriores a 1910, en los cuales el ritmo se delinea sobre el baile puro y originan una conducta melódica de fluencia simple y picante.

Son éstos, tangos de cierta brillantez y cierta cadencia maliciosa y alegre. Nacen en un suburbio, conforme de ser tal y que acepta su propia imagen con gusto y complacimiento.

.....

Pero poco a poco el tango evolucionará.

De pintoresco se hará patético.

Elementos dramáticos de la vida, sujetos de crónica, intensidades pasionales y raras, van a conmover al suburbio, y del conventillo trastornado, del conventillo hecho ente dramático y desgraciado, hecho sede de disgusto y de amargura, surgirá un nuevo tipo de tango: el tango cantado.

MARIO ALBERTO MOLINS

GLOSARIO DEL TANGO

[Consta este libro de una apología rimada sobre el tango rioplatense y 555 glosas en verso sobre los más populares tangos de nuestro cancionero.]

1948

EDUARDO ALARCÓN

EL TONY QUE MURIÓ EN ESCENA

Asimismo [el tony Demetrio Beroldo] ponía gracia en una parodia criolla del tiempo del jopo, en la que expresaba:

"La otra noche en un bailongo,
me topé con un chimango
que era, pa'bailar el tango,
igual que electricidá...".

LAURO AYESTERÁN

LA MILONGA

Alrededor del año 1870 ya está presente en el folklore musical uruguayo una especie perfectamente definida que irrumpe con su nombre propio, después de veinte años de gestación: la milonga.

La misma música de la milonga, cumple tres funciones a fines

del siglo XIX: 1º, acompaña al incipiente baile de pareja tomada, independiente, que pertenece a la subclase de *abrazada*; 2º, es payada de contrapunto; 3º, es canción criolla que se adapta a la estrofa de la cuarteta, de la sextina, de la octavilla, y de la décima. La historia de la milonga, como danza, queda unida a una evolución muy pintoresca del baile orillero en el ámbito de las *academias* y *peringandines*, sobre los cuales la afinadísima pluma de *Sansón Carrasco* (Daniel Muñoz) dejó las primeras y más vigorosas crónicas alrededor de 1880.

En 1880 el payador legendario se ha transformado en el milonguero, expresión peyorativa, si se quiere, en el siglo actual, pero que hace setenta años significaba una cosa algo distinta. El esquema psicológico del payador se repite textualmente en el milonguero. Cambia el ambiente, cambia la estrofa y cambia el contenido, pero la actitud del *trovero* —del que trova, halla o inventa— es la misma. Aquél, al pie de las murallas de un Montevideo sitiado o a la lux de los fogones de los días heroicos; éste, en los ambientes espesos de las *academias* o bailes de candil.

Aparte de la payada de contrapunto, a fines del siglo XIX, como simple canción criolla compite brillantemente con el *estilo* y con la *cifra*.

Evade por el norte la frontera uruguaya y adentrándose en el sur del Brasil, oiremos decir en 1912 a João Cezimbra Jacques en su hermoso libro costumbrista *Assumptos do Rio Grande do Sul* estas definitivas palabras: "*Milonga*. Especie de música creola platina cantada ao som de guitarra (violao) e que está também, como a melacanha, e o pericón, adaptada entre a gáuchada riograndense da fronteira".

Musicalmente hablando, la primitiva milonga constaba sólo de dos frases (cuatro compases) que al repetirse textualmente una vez, cubrían los cuatro versos de la estrofa. En una evolución más avanzada, surge la milonga de cuatro frases distintas (ocho compases).

El cambio de estrofa literaria: sextina, octavilla y décima, fue ensanchando la estructura musical de la milonga; sin embargo, al abarcar la décima no llegó a crear una nueva forma musical similar a la del *estilo*, que se halla en plena correspondencia, por el movimiento de los diez versos. La décima cantada *por milonga* —la décima se canta, además, por *estilo* y por *cifra*— tiene una sección intermedia en la cual a manera de un antiguo recitativo, la voz, sin configurar una curva melódica abierta, *dice*, más que canta, los versos centrales.

MIS MEMORIAS

Daniel Estévez

—¿Conoce usted la biografía de Daniel Estévez? —me preguntan muchos amigos todavía.

Y como no sólo conozco la biografía de Daniel Estévez, sino la de Alejandro Fernández y la de mi propio tío, el famoso novelista Antonio González, quiero que figuren en este libro de memorias.

De origen modesto, ya que su padre era un simple pescador de caña y su madre otro simple pescador de caña, Daniel Estévez, a fuerza de trabajos, de sacrificios, de ayunos y de gusanos, consigue ser otro simple pescador de caña.

Hasta los cuarenta años mal contados es pescador de caña, pero a esa edad cae en sus manos un libro titulado *El Juanito*, y Daniel Estévez después de leerlo, palidece, tira la caña al río, da saltos de alegría, imita el ruido de la locomotora de vapor, luego imita el pato salvaje, se desmaya, recobra el conocimiento y comunica a sus padres que acaba de descubrir en él una terrible afición por la literatura.

Sus padres se oponen terminantemente a que siga esta profesión, por considerarla de poca monta y de poca caña, pero Daniel Estévez huye de su casa y se marcha a Buenos Aires, en donde ingresa de redactor en el diario de la noche titulado *El tango maldito*.

En este periódico, cuya misión política es atacar el tango defendiendo el schotis y la polca, Daniel Estévez publica varios artículos en este sentido, suscitando con ello manifestaciones y revueltas.

Los "tanguistas", que son los más, quieren matar a Estévez; pero los "antitanguistas", que llevan hachas, le defienden heroicamente.

Las ironías y los sarcasmos de Daniel Estévez sobre el tango son tan terribles, que a los pocos meses nadie puede oír un tango sin morirse de risa y sin exclamar: "¡No queremos tangos! ¡Queremos schotis!".

En 1900 Daniel Estévez regresa a Madrid en donde ingresa en el diario de la tarde *El asqueroso schotis*, cuya misión política es atacar al schotis y enaltecer el tango y la habanera.

Daniel Estévez, con su ingenio tajante, con su espíritu burlón y cáustico, publica varios artículos atacando al schotis por considerarlo anticuado y chulángano, y enalteciendo el tango cuyas melodías, según él, están llenas de sensibilidad y elegancia.

Estos artículos obtienen tanto éxito que a los pocos meses nadie puede oír un schotis sin morirse de risa y sin exclamar palabras como éstas: "¡No queremos schotis! ¡Queremos queso y frutas!".

Años más tarde Daniel Estévez ingresa de redactor en la revista taurina *Sangre y arena* defendiendo la arena y atacando la sangre, con

tales frases llenas de sarcasmo, que cuando el público ve un poco de sangre se muere de risa y exclama: "¡No queremos sangre! ¡Queremos arroz con leche y uvas!".

Y en sus últimos tiempos —cuando yo le conocí— trabajaba en la revista técnica *Siderurgia y metalurgia*, en donde defendía la metalurgia y atacaba la siderurgia con palabras llenas de desprecio.

Pero a pesar de su ironía y de su sarcasmo, Daniel Estévez era un sentimental y un verdadero poeta.

(De *Mis memorias*, Madrid, Janés, 1948.)

VALENTÍN FERNANDO

CARA O SECA

En el *Chantecler* las cortinas grises de los palcos se abrían y cerraban ocultando parejas; entraba un mozo, después una mujer, luego un hombre; se sentaban a la mesa, el mozo desaparecía; la pareja miraba un poco hacia la pista de baile; el mozo volvía con bebida, servía, la mujer y el hombre hablaban, el mozo cerraba las cortinas y se iba.

La orquesta típica empezó a tocar tangos. El aire se llenó de un ritmo pesado y lúgubre, las parejas se arrastraban, las cortinas lustrosas se abrían y cerraban, las mujeres y los hombres reían y hablaban en las mesitas alrededor de la pista de baile, los mozos iban y venían con sus bandejas, las luces entre apagadas y semiapagadas, la risa y la alegría de la gente que se parecía a un velorio lúgubre donde se espantaba la muerte con bromas obscenas.

LEOPOLDO MARECHAL

ADÁN BUENOS AIRES

—Un bailecito de patio —contestó Flores—. Las *chinas* de Froilán armaban un bailongo con dos kilos de yerba y una damajuana de cualquier cosa.

—¿Y qué tal *moisaico* era la ñata Froilán? —preguntó Bernini en tono compadre.

Agachó el *taita* los ojos y escupió un trocito del escarbadientes que venía mordisqueando:

—La ñata era de ley —dijo al fin—. Tenía la milonga en la sangre; y en el *canyengue* se mandaba unos *ochos* que hacían salir fruta del piso.

—¡Uy! —exclamó Pereda como en éxtasis—. ¿Y se la codiciaban en el barrio? —preguntó Del Solar, clavándole a Flores una banderilla.

El *taita* sonrió, entre feroz y compadre:

—Tal vez —dijo—. Yo no vi nada.

—¡Cuándo! —gruñó entonces Rivera en tono adulador—. ¡Al taita Flores nadie le pateaba el nido!

—Bueno —dijo éste—, la trifulca se armó en el baile de las chinas Froilán. Se tanguéaba en el patio a raja cincha; y la cosa fue bien hasta que de repente cayó el *tirifilo* con su *patota*. Venían todos medio en curda, y el *tirifilo* entró pisando fuerte y gritando: "¡Abran cancha!". Paró la música, se alborotó el hembrío, y vi que las chinas Froilán me miraban con susto.

—¡Conocían el paño! —exclamó Rivera.

—¿Y usted no se le fue al humo? —preguntó Del Solar, ebrio de coraje.

El *taita* sonrió apaciblemente:

—Yo lo conocía bien al *tirifilo* —respondió—. Y, es claro, le di soga. Bueno, siguió el baile no más y en cuanto la música empezó a tocar *El choclo*, me lo veo al *tirifilo* queriendo sacar a la Ñata, y me la veo a la Ñata que se resistía. Entonces, desde mi lugar, sentado como estaba, le grité a Nievas: "¡Oiga, mozo, esa mujer no baila!". Paró la música otra vez, se destrenzaron las parejas; y el *tirifilo*, retobándose, me contestó: "¡Eso está por verse!".

—Corajudo el mocito —se aventuró a decir Bernini.

—Pura espuma, como el chajá —gruñó el pesado Rivera.

—¿Y usted qué hizo? —preguntó Del Solar, mirando al taita en los ojos.

—Me levanté con pachorra —contestó Flores—, lo *curiosié* al *tirifilo* de pies a cabeza, y le dije: "Como guste: ¡A mi juego me llamaron!". Y ahí no más enderecé para el lado del *tirifilo*. Entonces las mujeres empezaron a gritar y los hombres a calentarse. Pero el *tirifilo* sacó un *bufoso*...

—¿Un *bufoso*? —exclamó Pereda, entre despectivo y escandalizado.

—Era un compadrito de revólver —asintió el *taita*, no sin melancolía—. Sacó un *bufoso* y, apuntándome, gritó: "¡Si te movés de ahí te pego un tiro!".

—¿Y usted? —inquirió Del Solar, arrugando el entrecejo.

—Yo pelé mi *fariñera* y, adelantándome con los ojos bien clavados en el *tirifilo*, le avisé: "¡Tirá, pero no errés! Porque si llegás a errarme te coso a puñaladas".

—¡Y erró, como si lo viese!

—No pudo tirar —dijo Flores con tristeza—. No bien me oyó, el *tirifilo* se puso blanco, y el revólver empezó a temblarle. Se lo quité para que no se lastimara.

. . . . . .

Entonces la Beba, hurtándose al peso de tantas miradas, puso la suya en lo alto y vio que también el cielo abría para ella mil ojos duros.

Cascabel, cascabelito
ríe, ríe, y no llores...

¡Tu historia cabría en la letra de un tango! ¡Se floreaba en la viruta de los bandoneones y tenía perfiles de leyenda en la voz luctuosa de los malevos que ladran su melancolía frente a los incendiados crepúsculos de Villa Ortúzar!

Ayer tus quince abriles erguidos como flores, tu pollerita cortona y tus trenzas al sol, encendían juegos locos en el alma sensible del barrio, y hacían suspirar a los carreros que avanzaban rumbo a la tarde con un clavel en la oreja y una trifulca en el corazón. Ayer, en los bailongos de patio, a la hora en que la noche parece brotar de la misma casa de las guitarras, el brillo de tus ojos y el ondular de tus caderas hacían que la pasión, el celo y la bravura se desnudasen lentamente, como dagas prontas al desafío. Ayer tu imagen aliviaba las horas muertas de los corralones, y presidía el silencio de los almacenes fantasmales, cuando, sobre la mesa, un truco moría de pronto, al desganado filo del as de espadas. ¡Fue la locura del centro y la ciudad que levanta en la noche su peligroso canto de sirena! ¡Y el barrio se quedó como desierto!

Allá dos almas buenas guardaron tus percales y enterraron tu risa infantil al pie de una higuera que todavía llora. ¿Qué fue tu vida entonces Cascabel, Cascabelito?

Fue un ciego revolotear en torno de luces malditas, y un rápido quemarse de tus alas, allá, en el *cabaret* sin gloria que a media noche da tumbos de borracho al son de fuelles y violines más negros que la pena. ¡Cascabel, cascabelito! Ahora sos la flor de trapo (brillante, sí, pero sin savia) que se prende como lujo de un día en la existencia inútil de los magnates.

Ahora en los atardeceres de Florida, tu andar provocativo, el crujir de tus rasos y la estela de tus perfumes hacen temblar de angustia a los adolescentes y clavan una espuela dolorosa en el torvo secreto de los varones tristes.

Y mañana, cuando tu primavera se derrumbe como la arquitectura de una flor; cuando te huyan todas las miradas y se te nieguen todas las sonrisas; cuando las noches alegres te vuelvan sus espaldas, y a puntapiés la música te arroje de su loco reinado, entonces volverás al suburbio y será en una calle con olor de aguas muertas; y el eco de tus pasos en la calle, despertará recuerdos y exaltará fantasmas. Y cuando al fin descienda la lluvia de tus ojos, una voz de muchacha cantará en algún patio:

Cascabel, casbelito,
ríe, ríe, y no llores...

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

INTERPRETACIÓN DEL TANGO

El tango comienza a cantarse en los boliches, esos almacenes de bebidas y de todo que son verdaderos paradores o ventas de los caminos intrazados.

De esa primera época de los tangos de boliche son esas letras entreveradas y burlonas como:

"La cabeza frappé del italiano
que un tiro se pegó en el almacén".

.....

No se le encuentra lo que tiene de italiano porque no lo tiene, porque es la superación del italiano, que al llegar a la Argentina abandona la melodía y entra en lo barroco de tipo español —de pelo negro— y por ende en lo criollo, y pega en él porque el italiano quizás desde hace siglos tenía el deseo de lo desparejo, de lo prosaico versificado, del romper la lindura.

Por eso, porque no se deja llevar por el mocosuena mocosuene de la canzonetta, impone la franqueza quevedesca de España, y aunque habla del italiano y entremezcla a sus giros giros itálicos, no lo hace con la armonía napolitana, sino que la desarmonizа.

Por eso el cantor italiano reconociéndolo en su plenitud canta:

Argentina
del tango eres regina

El tango es un tablón para los náufragos y un abismo para las mujeres.

Representa el momento en que el malevo se vuelve bueno, conmovedor, descansa en el sentimentalismo y se arrepiente.

"Ni lerdo ni ventajero", como ha dicho él mismo, dice toda la historia y hasta sale de su boca lo que no debiera salir, y es una confesión enternecida y lamentable con los limones de notas agrias.

Subraya la tristeza de la vida, poniendo rayas musicales debajo de un texto cualquiera.

Caprichudo para no ser solemne, interrumpe o pellizca la pieza musical.

Es la voz de un mundo en formación, levadura de todo, fermentación de todo.

Los desarraigados que vuelven a arraigarse lo bailan y lo cantan.

Música de órgano de catedral en domingo, y en medio de ese estar oficiando el acordarse de pronto de voluptuosidades escondidas bajo colcha de seda.

Ojos de no mirar, labios de letra, atrevimiento de confidencias, las más grandes confidencias.

Un tango es una corona para un manicomio de dolores, la mejor flor de la calle del "couplet".

Tocan otras músicas para que se cierren las heridas, pero el tango toca y canta para que abran, para que sigan abiertas, para recordarlas, para meter el dedo en ellas y abrirlas al sesgo.

Sólo el violín es el bálsamo sutil que pone la nota piadosa y absolutoria.

El tango comienza con un rizo de música, que el piano sobresalta.

Da razones de desconsuelo, pero con recodos de armonía y sorpresas de prepotencia.

El cantor dulcifica —o exaspera— los hachazos de acompañamiento con los labios tarareadores del bandoneón, porque su gran exotismo está en el bandoneón, instrumento emigrante, acordeón italianizado.

José Portogalo

MUNDO DEL ACORDEÓN

Dibujo en la vereda

1

¡Lindo el tango que tenía
entonces asomos fieros!
Era luz en entreveros
de abultada picardía,
y en los clavos de la hombría
su autoridad proclamaba,
cuando en un patio alardeaba,
repentino, en voz de dueño
su *corte*, que a lo porteño,
con la fama se tuteaba.

2

Viera usted como su paso
que salía de la orilla,
era astuto en la sencilla
media luna, hecha de un trazo,
después, corrido y al acaso,
buscaba de pronto el juego
de una pollera que luego,
para ser de la *parada*,
sentenciosa en la *sentada*,
se plegaba en blando suegro.

3

¡Ah!... y viera como aplomado
y acunado en intenciones,
se floreaba entre varones
con arrestos, bien templado;
era clavel encarnado,
pirope dicho en arrullo
que acentuaba su *chamuyo*
comentando el sentimiento
y silbo que daba al viento
lo más alto de su orgullo.

4

Ocho, quebrada y *corrida*
en resbalados aciertos,
iluminaron despiertos
lo mejor de aquella vida,
cuando en mi barrio, atrevida
como en dibujo de seda,
mi mocedad a la rueda
de mirones asombraba
con el ritmo que copiaba
su destreza en la vereda.

5

(A.B.C. de mi alegría,
inicial de mi esperanza,
el tango me dio en la danza
lo virtual de mi poesía;
con él, silbando en un día
de aglutinada efusión,
condicioné el corazón
junto al pueblo que lo escucha,
baila y silba, cuando es mucha
la carga de su aflicción.)

JUAN ZOCCHI

HISTORIA PSICOLÓGICA DEL TANGO

Todo cuanto se dice responde siempre a una pregunta, mejor, a una infinidad de preguntas, la mayoría tácitas. Por eso hemos anotado alguna vez que el hombre puede ser definido con la respuesta: hombre es lo que pregunta. Todo lo demás es lo que responde. Sólo él pregunta. Todo lo demás son las continuamente volteadas y enigmáticas páginas del libro universal.

Pero esta vez las preguntas son deliberadas, expresas. Y tienen la autoridad jerárquicamente acusadora, policial, que en todo caso posee la palabra de una persona decente dispensada a otra que no lo es. Aquí es la persona del argentino preguntando la que no lo es. Aunque psicológicamente considerada toda persona decente tampoco lo fue antes de serlo y alimenta la indecencia en lo inconsciente del mismo modo como el sabio alimenta amorosamente en su conciencia a la madre de la ignorancia.

"¿Por qué tanto tango?" Y aun: "¿Por qué siempre tango?". Y todavía: "¿Por qué diablos el tango?". Las preguntas tienen todos los tonos de la pasión y todos los de la condenación y configuran, en realidad, aquel mismo proceso de vergüenza pública argentina que inició la gente de pro con la aparición del primer tango, nacido poco antes de comenzar este siglo, en los más bajos fondos de la vida porteña y que ahora...

Ahora el tango alterna con las otra danzas, conduciendo por la cintura a las más virtuosas niñas; viaja lujosamente por el mundo, participa, desde los salones de fiesta, en las soluciones de los más peligrosos problemas internacionales. Ahora... ahora el tango, también él, es baile decente y de prestigio internacional.

Y habría bastado con esta circunstancia para que histórica, sociológica y moralmente hubiesen quedado satisfechas todas las preguntas y para que se hubiera sobreseído y archivado aquel imprevisor juicio público. ¿No es ya el tango una danza decente? ¿Se quería otra cosa? (Cuántas páginas ha escrito sólo la mera realidad social para que podamos contestar esto que estamos traduciendo a su dictado. Siempre es ella, la realidad, incluido el tiempo, lo que responde al hombre y no que él mismo se responda, como supone.) Pero existe esa curiosa indiscreta que se llama Psicología y que se dedica a reabrirle a uno la vida *pasada* para mantenerle indefinidamente abiertos todos los procesos que las demás ciencias o códigos o convenciones le levantan o le dejan oprimir.

Revisada la condena con psicológica curiosidad resulta que el tango, igual que los demás hechos artísticos, y como toda indecencia, guarda en su intimidad un drama humano. Y que este del tango es un drama digno de consideración. Así, de entrada, viene a ser que el hombre de este drama no es el "orillero" porteño de fines del siglo pasado o que el "orillero" es apenas uno de los muchos modos del otro. ¿Y quién es el otro?

El otro comienza siendo aquel primer hijo del país, engendrado en esta tierra desconocida por hombre extraño a ella. Aquel que nació sin madre que lo esperara ni mundo que reflejase su imagen. Aquel de quien los poetas gauchos de todos los tiempos han dicho que "nació en la adversidad".

Su padre fue el conquistador defraudado por la falaz promesa

del mundo nuevo, donde en lugar de oro, plata y piedras preciosas halló inhospitalidad, pobreza y luchas y fatigas sin término. Su madre fue la india sometida a quien su padre llamó "la china", por carecer ella para él de nombre y para calificarla con un parecido racial que a él le fuera radicalmente opuesto.

Lo primero que aprende él, cuando adquiere conciencia, es que la de su madre es una tierra que su padre conquista y maldice y una tierra que se vuelve en contra de él y de su madre. Y maldito es él mismo porque no es como los hijos del país de su padre. Así aprende, después, a llamar "el maldito" al indio. Y así, ni indio despojado ni huésped conquistador, viene a ser él, moralmente, un intruso en su tierra. Un bastardo de doble bastardía y desdichada suerte, pues si por el lado de la sangre tanto el padre cuanto la madre repudian sus respectivas entregas mutuas irremediables, por el del espíritu él no pertenecerá a ninguno de los dos horizontes culturales, ni al primitivo pero mágicamente sintético de su madre ni al religioso de su padre.

Por lo demás, también sabe él que lo que ella desea, en el fondo de su alma, es volver al seno de los suyos, y que lo que su padre quiere y dice que hará, es retornar a su mundo civilizado. El está como una sombra infranqueable frente a esas dos voluntades de retorno. Y también por ellas es doblemente maldito.

Todo cuanto sucede después es la reanudación de estas mismas situaciones dramáticas en distintos tiempos y planos sociales, generación tras generación.

Cierto que este hombre se enamora de su tierra y que es a él a quien ella se entrega, a despecho del conquistador, quien sigue viniendo a volcarse en ella y a menospreciarlo a él. Que de este amor le nace a él una cultura de caballero de cruzadas, trabajos y trovas. Que este mismo amor lo hace señor de pampas, bosques, ríos y montañas y maestro de las fuerzas naturales. Y que a este amor dedica él su trofeo de la independencia política y la flor de la unidad nacional.

Pero este amor fué la causa del segundo gran conflicto del drama de su vida. Le dio, sí, y justamente, tierra y mujer propias y personalidad universal ante los demás hombres, más domó el campo y formó las ciudades. Y a campo amansado, pueblos en brote y ciudades en flor, el conquistador se hizo inmigrante y se derramó en miriadas sobre el país, llegado desde todas partes del mundo, para disputarle ahora a él mismo la tierra, y con la tierra la mujer, no obstante manejarse con hablas incomprensibles.

El caso es que este conquistador muchas veces traía también mujer y que la luz y los espacios se le llenaron a él de rubias cabelleras, ojos azules y palabras indescifrables. En los mismos momentos en que eran prendidas al arado la libertad y la amistad del caballo y se retaceaba el campo con cercos de alambres, trans-

formando en un enrejado el único escenario donde eran posibles su vida y su cultura de hombre a caballo; en los mismos momentos en que la ciudad, convertida al cosmopolitismo, ya desdeñaba al campo.

Ahora él ha perdido el campo, ha perdido espiritualmente su tierra. Si al principio ésta no reflejaba su imagen ahora se la devuelve como espejo quebrado. En cuanto a la ciudad, ha cambiado la caja de resonancia y ya no es su existencia de caballero de tierra adentro lo que resuena en la ciudad.

Sin embargo, para acercarse a ella, él se hace peón de mataderos o de barracas, panadero, mayoral de tranvías, "compositor" de caballos, resero, payador urbano y hasta poeta de barrio. Y para convencerla le trae lo que a él le ha dado su cultura campesina: *gatos* y *escondidos*, *malambos* y *triunfos*, *cifras* y *tristes*.

Por medio de estas sonoras y rítmicas síntesis del espíritu él se toma de la mano con el que ha quedado en el campo, pero intuye que aquél se extinguirá allá y que él mismo morirá en aquél si la propia ciudad que lo repele no lo salva. Se lo muestran bien a las claras la condición de intruso en que ha vuelto a caer, esta vez en la orilla urbana, entre campo y ciudad, y la voz de pasado que tiene su lenguaje musical.

Quizá se podría decir que hubiera muerto nomás si el otro, aquel que iba a desaparecer para siempre en el campo no lo hubiese traído al barrio a "la milonga" y no la hubiera dejado con él. La ciudad derramaba ya sobre sus calles las cabelleras rubias y los ojos azules que acompañaban al inmigrante. Pero ahora él contaba con "la milonga" y ya cantaba desafiante y corajudo en "la milonga".

Esto y la vieja ventaja social, el predominio del hombre de la ciudad, argentino o extranjero, sobre "la china" —aquel conflicto originador— y ahora también su exclusivista apropiación de "la rubia" —este nuevo conflicto, es decir siempre el mismo de la Guerra de Troya—, enfrentó por fin a los hombres y sus regiones físicas y espirituales: al campo (barrio, bajo-fondo, tierra menospreciada) con la ciudad (derecho de conquista y de posesión), al hombre de la ciudad (música, danza decente) con... el hijo natural de "la milonga", con el recapitulador del campo en la ciudad, el unificador de campo y ciudad, con el "*tango*".

Y he ahí "por qué diablos el tango". Y aun "por qué tanto tango". Las formas musicales extrañas que entonces el tango adoptara no hacen al caso. El espíritu (digamos el espíritu) se manifiesta como quiere, con cualquier forma y con todas.

1950

HOMERO GUGLIELMINI

CARLOS DE LA PÚA, CANTOR DEL ARRABAL

Algunos leíamos, petulantes, libros graves y *difíciles*. Muñoz nos miraba hacer, con cierto aire sardónico. No se metía para nada en esos bordados y puntillas de literatos, en esas ingeniosidades de ultraístas. Su musa calzaba tamangos.

.....

El traía del arrabal un aire fuerte, crudo, salobre, denso y maloliente, con ese aroma de boliche y de ropavejero que debe ser el qu, en los suburbios de Liverpool, Hudson, asociaba al *olor de Inglaterra*.

.....

Traía consigo el prestigio temeroso, equívoco, de esas jornadas arrabaleras nocturnas que proyectaba en sus versos, pobladas de cirujas, escruchantes, victroleras, alcohol, puñaladas, lavanderas, tahures, estibadores, rameras, mendigos, payadores y quinieleros. Su vocabulario resultaba apabullante por lo rico, pintoresco, e imprevisto. Era una especie de filólogo nato del arrabal. Había aprendido en su fuente viva la jerga del suburbio, aunque no provenía de él por su origen ni cuna; muy lejos de ello.

Y había inventado también innúmeros vocablos que amonedados a través del diario, de la radio y del tango, pasaron al suburbio, el cual los adoptó a su vez, otorgándoles valor circulante.

Carlos de la Púa pertenece a la estirpe de los poetas de nuestro arrabal, como el Evaristo Carriego de *La canción del barrio* o el Jorge Luis Borges de *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente*. Pero su notación del verbo plebeyo arrabalero fue más directa, más literal, más descarada, más sin tapujos.

No hubo en sus versos la menor distorsión literaria o romántica.

.....

La última vez que lo vi fue en Nueva York, no hace, por cierto, pocos años. Andaba metido en no sé en qué asuntos vinculados con las actividades del *cach-a-catch-can*. Estados Unidos lo tenía agarrado, encandilado y no lo soltaba. Créase que fue un extraño destino el de este intérprete del arrabal porteño encaramado en los rascacielos de Manhattan. Pero no es así. Ninguna fábrica del mundo horada la altura con igual audacia que el rascacielos norteamericano; más, a la inversa, ningún bajo fondo es tan fondo bajo como el de Nueva York o el de Chicago y ninguno horada tan adentro el seno del infierno.

Carlos de la Púa anduvo viajando años y años, ora en Estados Unidos, ora en Europa, definitivamente desterrado del arrabal porteño.

1951

Cátulo Castillo

PRÓLOGO A CELEDONIO FLORES [1]

Y también el fenómeno ciudadano del tango extendió sus voces desde la periferia, para buscar las liras diferentes que habrían de cantarlo por la boca de un predestinado, casi cósmico, que se llamó Carlos Gardel.

En este meridiano un tanto indefinido, de transición, surgieron los poetas de la ciudad de adentro, con el lenguaje recio de la "ciudad de afuera".

Y para hallar un nombre que asuma la representación cabal de ese momento, que es trascendental, nada mejor que el de este verdadero prócer de la musa porteña que se llamó Celedonio Flores. Pareciera el suyo un nombre de composición lunfarda. Tal es la eufonía porteña que lo asiste. Arraiga en lo más viril de las costumbres criollas al lado de otros que podrían ser éstos: Presentación, Eulogio, Eufemio, Anselmo. Y Flores, su apellido, es el de un trovador de la España de Alfonso el Sabio, en tiempo de cantigas y romances.

Celedonio Flores apareció de pronto, con esa cosa recia, pintoresca y cabal, que es su lenguaje poético.

. . . . . .

La poesía de Celedonio Flores anda en el tráfico vivo de todos los tangos que forman la antología verdaderamente porteña.

Tienen, como el mastuerzo, un sabor de extramuros y el claro oscuro de todas las ochavas que vieron los faroles de antaño: los del tango.

Y su lenguaje es *suyo*, como es suya su *rima*.

Y son suyos sus dramas, no importa si hampones, pero que tienen —en todo caso— la vibración más neta que es exigible al tango y a una estética particularísima, que no puede ser suplantada por el purismo ni por la elaboración académica.

La Academia de Celedonio Flores fue —en todo caso— la propia calle. Pero la calle de él, con sus ligustros y sus cercas de pitas. La calle de la tarjeta postal, que tenía las huellas de las chatas y conservaba el grito de un *cuartiador* lejano, en camiseta, de látigo en la zurda y pantalón cambrona.

Sus luces son las luces verdosas de las timbas llenas de cigarrillos,

[1] A la segunda edición de *Chapaleando Barro*. La primera edición del libro de Flores es de 1929.

en el monte con puerta, a salto y carta, y detrás de aquel punto que se jugó la parada en la última hora de su vida. Personajes y clima que son de Flores. De *Cele*, inolvidable amigo, en todo lo que tuvo de amigo y de poeta. Poeta sin retórica. Amigo sin eufemismos.

JULIO CORTÁZAR

BESTIARIO

La puertas del cielo

En mis fichas tengo una buena descripción de *Santa Fe Palace*, que no se llama Santa Fe ni está en esa calle, aunque sí a un costado. Lástima que nada de eso puede ser realmente descrito ni la fachada modesta con sus carteles promisores y la turbia taquilla, menos todavía los junadores que hacen tiempo en la entrada y lo calan a uno de arriba abajo. Lo que sigue es peor, no que sea malo porque ahí nada es ninguna cosa precisa; justamente el caos, la confusión, revolviéndose en un falso orden: el infierno y sus círculos. Un infierno de parque japonés a dos cincuenta la entrada y damas cero cincuenta. Compartimientos mal aislados, especie de patios cubiertos sucesivos donde en el primero una típica, en el segundo una característica, en el tercero una norteña con cantores y malambo. Puestos en un pasaje intermedio (yo Virgilio) oíamos las tres músicas y veíamos los tres círculos bailando; entonces se elegía el preferido o se iba de baile en baile, de ginebra en ginebra, buscando mesitas y mujeres.

—No está mal —dijo Mauro con su aire tristón. Lástima el calor. Debían poner extractores.

. . . . . .

Nos acodamos contentos delante de dos cañas secas y Mauro se bebió la suya de un solo viaje.

—Esto asienta la cerveza. Puta que está concurrida la milonga.

Llamó pidiendo otra, y me dio calce para desentenderme y mirar. La mesa estaba pegada a la pista, del otro lado había sillas contra una larga pared y un montón de mujeres se renovaba con ese aire ausente de las milongueras cuando trabajan o se divierten. No se hablaba mucho, oíamos muy bien la típica, rebasaba de fuelles y tocando con ganas. El cantor insistía en la nostalgia, milagrosa su manera de dar dramatismo a un compás más bien rápido y sin alce. *Las trenzas de mi china las traigo en la maleta*... Se prendía al micrófano como a los barrotes de un vomitorio, con una especie de lujuria cansada, de necesidad orgánica. Por momentos metía los labios contra la rejilla cromada, y de los parlantes salía una voz pegajosa —*yo soy un hombre honrado*—, pensé que sería negocio una muñeca de goma y el micrófono escondido dentro, así el cantor podía tenerla en sus brazos y calentarse a gusto al cantarle. Pero no serviría para

los tangos: mejor el botón cromado con la pequeña calavera brillante en lo alto, la sonrisa tetánica de la rejilla.

.....

Muchos sudaban; una china que me hubiera llegado al segundo botón del saco pasó contra la mesa y le vi el agua saliéndole de la raíz del pelo y corriendo por la nuca, donde la grasa hacía una canaleta más blanca.

DANIEL DEVOTO

SOBRE PAREMIOLOGIA MUSICAL PORTEÑA

ACORDEÓN, BANDONEÓN. — *Acordeón*, aerófono de lengüeta libre (Ac.); el *bandoneón* (no en Ac.; sí en Malaret, 134) es un acordeón algo mayor [1]. Los dos nombres alternan su pronunciación de diversas maneras: bandoleón, bandolón, mandolión, acordiona, acordión [2].

FELISA. — ¡A bailar!... ¿Dónde está el acordionista? ¡Fortunato, llamálo pa que toque la acordiona!...

FLORENCIO SÁNCHEZ, *Cédulas de San Juan*, 122.

...vestido de dominó, tocando l'acordión...
—¿Tocando l'acordión, no?

FRAY MOCHO, *Cuentos*, Desertor, 136.

Su sonido, calificado de *rezongo* o de *quejido* ("un acordeón que se queja", escribe Belda, pág. 67) ha hecho nacer la expresión "alma de bandoneón" (nombre de un tango célebre) para caracterizar ciertos *moods*.

TANGO. — Danza conocida (Ac. 3 y 4). Ha dado su nombre a un color, en la gama extrema de los rojos: *color tango*. Al *vesre*, es *gotán*:

Oirá usted con frecuencia palabras con las sílabas cambiadas: es una moda como otra cualquiera. Al tango le llamamos *gotán*; para pasar el rato nada más.

BELDA, pág. 34.

Margot suspira al ritmo triste de un gotán.

Cuando el diablo sonríe, chárleston-step, de H. VERONA, letra de C. AGUIRRE.

Pobre percanta que pasa su vida
entre la farsa, milonga y champán,
que lleva enferma su almita perdida

[1] "...un bandoneón —especie de acordeón, pero más largo...", BELDA, pág. 219.

[2] Igual en Chile: "Las guitarras sin sus cuerdas / resollando el acordión" (VICUÑA CIFUENTES, *Romances...*, pág. 447).

que cayó en garras de un torpe bacán,
y que en su pecho, tan solo, se anida
el triste goce que causa un gotán.

Carne de cabaret, tango, letra de LUIS ROLDÁN, música de P. V. LAMBERTUCCI.

BERNARDO GONZÁLEZ ARRILI

BUENOS AIRES 1900

La milonga se "enchufaba" en la vida como un doble receptor de emociones nativos. "¡Milonga, la de mis tiempos!", decían los canosos y era igualita a la que cantaban los nietos. Requebrada y rezongona, saltaba con notas alegres, afirmaciones optimistas, piropos de tres por cinco, en cuanto mencionaran los ojos de una muchacha. Batalladora y arisca, cantaba fervores cívicos, sacrificios sin interés y esperanzas redentoras. Dura y polémica, criticaba desaciertos y censuraba equivocaciones con un gran gesto porteño de reconciliaciones cordiales. Amplia y fraterna, igualmente cantaba la profundidad embrujadora de una sonrisa de mujer que la promesa de días mejores, con dignidad y honradez.

Canto de hombre que servía para aliviar largas jornadas de fajina, se quedaba como un canario flauta en su jaula de alambres plateados. Silbaba en las plataformas de los tranvías y se clarineaba en las cornetas de cuerno de los mayorales con un clavel en la oreja. La tarareaba el tendero y resaparecía en el pitido de alerta del vigilante de facción. ¡Milonga del novecientos! Distinta a la décima, más dulzona que una vidala, más ligera que una cuarteta de payada, era porteña por donde la agarran, pifiadora hasta donde quisieran, simpaticona hasta hacerse amar. Cuando la desvirtuaron, aún le sobró dulzura para regalar y prestó su título para que se lucieran chiquilinas capaces de ganarle al baile mistongo categoría de danza nativa. Así surgió *Milonguita*, nacida en la puerta de calle de una casa con zaguán, que se enamoró de un milonguero que le supo emocionar contándole al oído el más vulgar "te quiero porque te quiero". Enseñó a llevar el compás al bailarín más inhábil en los domingos sudados y no lo quiso hasta que no supo bailar. Tarareando se aprendía. Con organito de tambor y platillos, se ensayaba. Después se bailaba lindo con las orquestas de Pacho.

Si salió al campo la milonga fue hasta ahí no más, y se volvió a la ciudad. Es porteña; no quiso ser bonarense. Sabe que la campaña tiene otro ritmo, otro son; que canta de otra manera y tiene vocablos propios. La milonga lleva y trae aires de suburbios para pasearlos por calles con adoquines, arranca flecos de noche en los espinillos de los huecos y se espesa en la sinasina que teje el triple hilo de los cercos de las chacritas verduleras.

Anida, manda en el alma del verseador popular y se agranda en las guitarras, sale de paseo con aire de milongón, no más que por darse corte. El milonguero la siente, la guarda, la quiere, le salta a los labios y le pincha, sentimental, en los ojos.

La milonga es tonada. La cantaban los criollos, esto es, los blancos, en rivalidad verseada con la mulatería... que se fue a otros tonos y nacionalizó lo importado.

El *tango*, cantado de manera distinta al muy movido español y zarzuelero llegó después. El mismo milonguero lo cantó a pesar de saber que el muchacho era un intruso, simpático, pero con motas, y patente de malevo. Su éxito fue obra de extranjis. Se mixturó y salió de ella el *tango-milonga*, con letras inútilmente sucias.

Fue un plato en el que muchos manotearon; unos para ganar dinero y otros para malgastar zoncera.

Los que no la entendieron, en intento despectivo, llamaron milonguero al bailarín y milonga a cualquier bailongo. La verdad sigue siendo ésta: *milonguero* era el cantor que gustaba de los versos y los azudaba de a cinco: uno y uno, dos y uno. La guitarra —y no el bandoneón—, la guitarra solita, hacía el compás medio lerdón, como en agachada de pifia; después reía en la prima, como proponiendo un acertijo; al fin se quebraba con elegancia barata. Sonaba bien en los patios, calavereaba en los despachos de bebidas, alguna vez se escurría, como haciendo un ensayo entrador, hasta la sala de casa con piano, y entonces, cuando la voz del cantor se afeminaba, era la niña la que modulaba la milonga querendona.

El porteño la sentía vibrar, completa, en el alma, y demoraba sus pasos por las veredas de ladrillo, hasta que el último acorde moría en el barro seco de las calles, no sin echarle un piropo a los malvones del patio y a la glicina del fondo.

—¡Milonga, la de mis tiempos!... —exclamaban los canosos.

¡Mansa como el milonguero; feliz como un sueño barato; pobre como la milonguita de la puerta de calle con zaguán que espera al *príncipe* de los romances inolvidables, saco negro y *funyí* gris!

JUAN CARLOS LAMADRID

EL TANGO

Tango, tango
aprendido a bailar en las veredas
cuando el barrio era de árboles,
—nací en un barrio de magnolias y astros—,
y los tríos, violín, guitarra y fueye,
gambeteaban el ritmo de los chotis
entre el vino carlón y los marianos.

Este perfil fumado,
esta ranera,
este logi afanado,
esta temperatura de jailaífes,
me hacen garabatear la fugitiva,
desesperada forma para hallarte,
para apresarte,
danza y dolor en el relantisseur
de espejo hipnotizado, LOS DOPADOS.
Velos aceitunados cuando muere
el rumor de los tacos de las minas
y el esguince
de cinturas apaches
juega con su diagrama de los cortes
en las vertebraciones melancólicas,
me tatúan
con su linterna parda del coraje.
Me quema su melena por la boca
y entro a la torva espuma de los solos.

Compadritos y tauras se cruzaban
sobre el cuadriculado de los patios.
El cantor de gangosa media luna
llovía su mirada de muchacho.
Todos ellos vestían de violeta
y el yeso de la fuga era ungido en sus rostros.

.....

I:581

DANIEL D. VIDART

EL TANGO Y LA CULTURA RIOPLATENSE

El rioplatense *culto* suele condenar en los círculos intelectuales de Buenos Aires y Montevideo los valores artísticos del tango. Reniega de sus antiguas letras lunfardas y quejumbrosas, rechaza su espíritu orillero, critica su cadencia saturada de lujuria, de granjería y de alcohol.

Pero ese mismo rioplatense que se siente ciudadano en una patria cosmopolita donde Bach, Purcell y Monteverdi gobiernan con delicado imperio, al hallarse en el extranjero lagrimea al escuchar *La cumparsita* o protesta cuando un *Choclo* agringado deforma la concisa imagen solariega en los salones neoyorquinos o parisienses.

Rota la censura psíquica impuesta por la simulación social, el árbol secreto del tango asoma sus raíces nostálgicas. Se olvidan las letras chabacanas, desaparece el complejo provocado por una represión intelectiva y el ritmo arrabalero se adueña del corazón deste-

rrado, de modo irresistible. Y entonces el viajero advierte que no en vano los argentinos y los uruguayos han nacido en un ámbito cultural que los rodea con un cerco rítmico y que los obliga, sea positiva o negativa su actitud, a vivir en perpetua lucha o en perpetuo coloquio con el microcosmos sonoro del tango.

El tango es un hecho y merece ser analizado como tal. Se le puede vituperar o aclamar, pero ninguna de las dos posiciones altera su tangibilidad. El tango existe y tiene profundo arraigo en las masas urbanas y pueblerinas.

.....

El tango, por lo tanto, a semejanza del *truco* y del *mate*, tiene sustancia cultural y debe ser interrogado *sine ira et estudio*, como exige todo acontecer objetivo del espíritu.

El tango que figura en el actual repertorio de las orquestas típicas o que integra los viejos catálogos amarillos no pertenece al dominio del folklore, sino al de la música popular.

.....

El tango actual no es folklórico, en primer lugar porque no es anónimo y porque utiliza para transmitirse medios literarios (en ambos sentidos, puesto que se trata de música y de letra escritas).

.....

La 3ª [etimología de la voz tango] es de cepa hispánica. Tango derivaría de *tangir*, que en español antiguo equivale a tañer o tocar un instrumento.

Pero sin remontarnos al español arcaico y de éste al latín *tangere* (tocar) hallamos en la actualidad la palabra tango designando un juego peninsular.

.....

A su vez, en Andalucía, el tanguillo es una peonza que se hace bailar con la ayuda de un látigo.

.....

El tango es rioplatense. Pertenece por igual al Uruguay y a la Argentina, como sucediera con el gaucho. Porfiar que sea bonaerense o montevideano es cosa baladí. El concepto de área cultural, desconocido de muchos intelectuales de estas latitudes, impide toda prioridad antojadiza o patriotera.

Y así fue, en efecto. Desde temprano hubo una ósmosis constante entre las orillas urbanizadas del río como mar. Aróstegui, el autor de *El apache argentino* es uruguayo, como lo fueron Saborido, el compositor de *La morocha* y *Felicia*; Matos Rodríguez, el muchacho que a los diecisiete años escribió la inmortal *Cumparsita*; Spátola, el famoso cabalista de *El 13* y *El 16*. Pero estos galones no nos autorizan para proclamar nuestra principalía. Del otro lado están Villoldo, Arolas, Maglio, Castriota, Mendizábal, Firpo, de Caro, Piazzolla, Salgán, etc.

1952

Daniel Devoto

LA FLOR DE LA ROSA

[Antología]

[Recoge un verso español que dice así]:

Tángovos yo, el mi pandero,
tángovos yo y pienso en él.

[y lo ilustra con la bella nota siguiente:]

De *De Música* (1577) de *Salinas*; en *Cejador* I, 99, Nº 120. No hay dos transcripciones iguales de este villancico. Pedrell, *Cancionero*, I, 70, 73, —también lo toma de Salinas— lee:

Tángovos yo, el mi pandero
tángovos yo y pienso en él.

"Taño en vos..." reza Gallardo (i, 944):

Tango, vos, el mi pandero,
tango vos, y pienso en él.

"Se aplica a los que están con las manos en obrar alguna cosa y tienen las mientes o el pensamiento en otras de más importancia, pero secretas", transcribe y aclara Covarrubias, *Tesoro*, Al.

Hasta su glosa por Álvaro Fernández de Almeida lo varía:

Tango vos yo, my pandero,
tango vos y pensse en al.

(Cancioneiro Geral, de García de Rosende, reed. de Kansler [1], III, Stuggart, 1852, pág. 367; la misma glosa en Böhl de Faber, I, 289, 237, lee: *Tango, vos el mi pandero, / tango vos y pienso en él.*)

La glosa de Sá de Miranda (Obras, I, Lisboa, 1942, 53, 69), lee:

Táñoos yo, mi pandero,
táñoos yo, y pienso en él.

Correas (*Vocabulario*, 380) trae otro cantarcillo muy hermoso en el que también la niña habla con su panderete:

Pandero, el mi pandero,
¿quién os tañerá si yo muero?

[1] La reedición, preparada por A. J. Gonçalves Guimarães, concuerda con ella, aunque sin desarrollar la abreviatura «tango v's (Vol. V, Coimbra, Impresa da Universidade, 1917, pág. 72).

JOAQUÍN GÓMEZ BAS

BARRIO GRIS

El tango repta cachazudo y sumiso, obedeciendo el acicate rítmico del guitarrero que se enardece cacheteando el cordaje; el del violín serrucha ensimismado la melodía, y el tercero ofrece la dimensión cabal del alma arrabalera estirando su instrumento a todo lo que da el fuelle.

Las parejas se contorsionan de la cintura para abajo, perfeccionándose en el arte orillero de alcanzar prestancia y ligereza sin menoscabo de la solemne apostura que el asunto requiere. En la emergencia, Claudio impone la elegancia de su estampa maciza y el movimiento ágil de sus piernas, dibujando sobre el piso de baldosas el arabesco llorón de la musiquita. Gracias a su paciente enseñanza, yo también consigo ahora desempeñarme en trance de bailarín con cierta soltura pese a que la diversión carece del atractivo suficiente como para entusiasmarme de veras. Mi amigo me explica las ventajas que reporta:

—El baile es una macana cuando la cosa es entre muchos. Claro que podés mandarte cortes y firuletes, y la muchachada te envidia y te respeta... Pero en una milonga en serio, no hay mina que te dé bola si sos patadura... Mirá: yo sé lo que te digo.. La mejor manera de trabajarme una pebeta es apretarla bien y meterle pierna sin asco... Con el grupo del baile, todo camina... y, a la larga, carne en el gancho...

1953

LAURO AYESTERÁN

LA MÚSICA EN EL URUGUAY

Los tangos de 1807 y 1808

A principios del siglo XIX, el Cabildo de Montevideo certifica la presencia de los candombes a los que llama indistintamente *tambos* o *tangos* prohibiéndolos en provecho de la moral pública y castigando fuertemente a sus cultores. Expulsados definitivamente los ingleses después de la segunda invasión, el gobernador Francisco Javir Elío convoca al Cabildo el 26 de setiembre de 1807 y de consuno resuelven: "Sobre Tambos bailes de Negros"... 'Que, respecto a que los bailes de negros son por todos motivos perjudiciales, se prohiban absolutamente dentro y fuera de la ciudad y se imponga al que contravenga, el castigo de un mes a las obras públicas." En el *Indice*

General de Acuerdos, un libro manuscrito en esa misma época, se estampa la palabra "Tangos" por *tambos* [1].

No es posible, desde luego, remontar el origen del Tango de fines del siglo XIX, a esta expresión de casi un siglo antes, por la sola similitud de un título. La palabra Tango cubre, en ese mismo siglo, tres expresiones: el Tango o Tambo de los negros esclavos, el Tango español que se irradia en 1870 por la vía de la zarzuela y el Tango orillero que florece en 1890.

.....

Las personas de color a quien hemos recurrido en procura de referencias sobre el Candombe, están todas contestes en afirmar que el Candombe desapareció alrededor de 1880, pero que perduró hasta ya entrado el siglo XX a manera de danza inicial en toda sesión que se realizaba en determinados conventillos.

JOSÉ GOBELLO

LUNFARDÍA

Los amigos del tango se regodean todavía con las viejas letras guarangas, nacidas cuando el jopo era patente de hombría y el taquito militar redoblaba, viril, en la noche porteña. Aquel vocabulario cosmopolita, menos hijo de la cárcel que de la inmigración, resistió a pie firme el sostenido embate de los gramáticos y de la pituquería intelectual. Con él cantó la musa arisca de Villoldo —cuarteador, poeta, mito— y canta todavía la ciudad por las esquinas, en las noches ya sin compadres ni cuchillos. A ese lenguaje, que parece forjado para la caricatura y que, sin embargo, puede expresar esta angustia:

Campaneando un cacho' e sol en la vedera

le ha quedado por el nombre *lunfardo*, que textualmente equivale a lenguaje de los *lunfas* o *lunfardos*.

.....

Tango y alcohol

Para el protagonista del tango, el amor no es una conquista alegre, brillante y efímera. En realidad, la gran pasión porteña —también argentina— es la amistad. Hasta ahora no sucumbió bajo el aluvión inmigrante. Todavía es más repudiable ser *falluto* que ser ladrón. Para la filología, la palabra amistad se forma sobre la raíz de amor; para el porteño, amor se forma sobre la raíz de amistad. Excepcionalmente le interesa al reo un amor comprado o asumido por la fuerza. Quiere un amor voluntariamente otorgado,

[1] *Libro de quentas de la venerable Orden Tercera...*, Libro I, folio 11 vuelta (Archivo de la iglesia de San Francisco, Montevideo).

lo cual ya supone una garantía, ciertamente no muy sólida, de fidelidad.

Yo no quiero amor de vento, yo quiero amor de amistad...
nada de palabras dulces, nada de mimos y cuentos...
Yo quiero una compañera pa batirle lo que siento;
una mujer que aconseje con criterio y con bondad,

dice un tango de Cele Flores (y es casi una definición). Ante una arisca voluntad femenina, el porteño, si no ha sido corrompido por las películas norteamericanas, llora... Y *hasta a veces se encurdela.* Por esto el alcohol ocupa, entre los elementos del tango, un sitio muy importante, junto al cotorro, la guitarra y, eventualmente, el farolito.

De todos los borrachos del tango el más famoso es, sin duda, el del *viejo almacén del Paseo Colón*, trovado por Juan Caruso y Francisco Canaro. Es un borracho; no un *curda* ni un *escabio;* un borracho de bebida triste y confidencial. (Bebida blanca, bebida de grano, sin duda, porque el vino —lo dice la Biblia— alegra el corazón.) La sinonimia rea está virtualmente excluida del tango. Contursi inauguró *encurdelarse;* a veces aparece *mamao* y también *escabio;* nunca *machao,* ni el que se agarró un peludo o una *tranca;* jamás el tipo *en pedo.* Es que de estos vocablos de esquina trasciende un dejo despectivo que no cuadra a la borrachera tanguística, digna y respetable, porque es un elemento del amor.

BERNARDO GONZÁLEZ ARRILI

CALLE CORRIENTES ENTRE ESMERALDA Y SUIPACHA

(Comienzos del siglo XX)

Aquel aparato se ponía en funcionamiento bajo la acción circular de un manubrio que ahora era una rueda que ahorraba esfuerzos al brazo impulsor y aseguraba una más pareja rotación musicante.

La novedad de aquellos organillos no estaba en el caballo auténtico, ni en los muñequitos danzantes, ni en la manivela niquelada del manubrio, sino en los agregados instrumentos que, a vista de todos, multiplicaban estruendosamente la música general: dos tambores, un bombo, cuatro platillos y un triángulo, todo accionado desde dentro por la maravillosa máquina importada por los hermanos Rinaldi.

A los valses, a las mazurkas, a los pasodobles puestos de moda por los teatros zarzuleros "por secciones" —el Mayo, el Comedia, algunas veces el Apolo—, a los tangos, que púdicamente comenzaban a meterse en las casas de familia decentes; a las canzonetas y tarantelas que llenaban de nostálgicas remembranzas a la ma-

yoría de las encargadas de casas de inquilinato, se unía ahora un estruendo cocinero de vajilla removida constantemente y unas percusiones tesoneras como de entrada a los circos de pruebas, un campanilleo creciente de la varita de acero sobre los tres lados vibrátiles, anunciadores de maní caliente o de churros pegajosos.

HOMERO M. GUGLIELMINI

LA GALERÍA DE ESPEJOS

Sonó el timbre de la calle. Dora salió de la cocina. Y en seguida se hallaban los tres reunidos en el pequeño vestíbulo. Stella se quitó la boina escocesa a cuadros, con ademán de cansancio, la arrojó sobre una silla. Sacudió su melena morena, un poco en desorden. Era alta, esbelta, espigada.

—He tenido mucho que trabajar —dijo, mirándose sus dedos afilados, las uñas gastadas y las yemas encallecidas de tanto teclear sobre la máquina de escribir.

Se le veían enrojecidos los ojos, algo hinchados los párpados. Pero sus piernas largas, seguras y firmes prestaban a sus movimientos un sesgo de prestancia y agilidad.

—Si te apresuras a cambiarte —le dijo Ricardo— podemos alcanzar a tiempo al cine y después iremos a cenar y bailar. Dora vendrá con nosotros. ¡Nos acompañaba tantas veces, antes!

—¡Oh, no, yo no voy! —exclamó Dora, totalmente desorientada. No sabía qué hacer, qué actitud asumir.

—¡Sí, debes acompañarnos, querida! —terció Stellla, en un rapto de impetuosa sinceridad, tomándole las manos y besándola en la mejilla—. Yo estoy demasiado cansada para bailar. Tú bailarás con Ricardo... como otras veces.

Fueron, en efecto, los tres al cine. Luego, a cenar. Y, al fin, a bailar.

Ejecutó la orquesta, casualmente, el tango *Garúa*.

Era una indecible y honda sensación, que le comía el cuerpo y el alma, la que amodorraba a Dora mientras se oprimía al hombre alto y macizo, girando ambos envueltos en la espiral del tango terco y pachorriento. Para mirar a Ricardo, tenía que levantar la cabeza y alzar la vista, empinándose, mientras sus brazos se aferraban a los hombros del compañero silencioso. Condescendiente, y hasta complacida, Stella los contemplaba bailar, sentada en la mesa.

Sin embargo, de tanto en tanto, desde el fondo de su ser, le subía a Dora una turbia ráfaga de arrepentimiento.

Era ella la que había colocado, aparentemente al descuido, aquel paquete de cigarrillos entreabierto. Era ella la que se había olvidado de cerrar el postigo de la alacena. Era ella la que había urdido esa maquinación sobre el jefe. Era ella... En fin. ¡Tantas pe-

queñas cosas, añadidas unas a otras, que había venido tejiendo con paciencia de araña!

Pero ahora, Ricardo y ella bailaban abrazados, lo tenía bien apretado contra su pecho. Y pensó: "Vivimos una sola vez".

Era muy joven, y no obstante, ya pensaba eso: "¡Vivimos una sola vez!".

JUAN CARLOS LAMADRID

TANGO Y TANGUISMO

El tango ha configurado su representación genérica a lo largo de un dramático proceso permanente cumplido en condiciones precarias, condicionando heroicamente el destino humano de sus creadores e involucra en sus conquistas indiscutibles el tono nacional intrínseco y la asimilación de las modernas corrientes musicales y poéticas.

La Guardia Vieja

La época inicial —1870-1900— confunde su nacimiento entre paternidades relativas, a veces capciosas y siempre literarias. Por esto habrá de considerarse históricamente a una época que no tiene historia, suponiendo que esta paradoja fuera estrictamente necesaria a la historia del tango.

El período subsiguiente, que comprende los términos 1900-1915, es informado por algunas figuras de indudable filiación activa, pero que no logran aglutinar los elementos imprescindibles que de "por sí" configuren una raíz criticable. A excepción de Alfredo Bevilacqua y Carlos Posadas, los personajes del tango aún permanecen en una nebulosa que no permite diferenciarlos entre sí de un modo que justifique la discriminación. Por entonces es el tango considerado un delincuente social y sus asociados no pueden organizar los primeros balbuceos, porque las condiciones marginales en que se desenvuelven no lo permiten. Alrededor de 1915 comienza la historia efectiva del género; lo anterior es prehistoria, sucesión de hechos inconexos, inertes en su valencia reaccionaria y dependientes técnicamente de otras expresiones musicales y de ambiguas influencias, caóticas y anodinas.

Agustín Bardi, extraordinario compositor e instrumentista integrante de los tríos de la época, inicia con Enrique Delfino y Juan Carlos Cobián, ambos compositores y pianistas, la epopeya del buen tango. Son los primeros que concretan una postura musical en que se conjugan los elementos fundamentales del ritmo, melodía y armonía, logrando un estilo de composición que supera al monocorde rítmico de los primitivos y, por primera vez se escucha en tiempo de tango un tema desarrollado, cantado. Además de espina dorsal, el recién nacido tiene alma y fisonomía. Esta evolución en

la composición no es correspondida por la que debiera cumplirse en las formas de ejecución.

Los conjuntos no exceden de cuatro músicos, en su mayoría intuitivos. Son ejecutantes limitados por lo precario de sus recursos profesionales y he aquí el gran drama del tango que se debate impotente sin hallar directores de conjunto u orquestas que logren expresar con fidelidad a sus partes, según fueron escritas, exaltando de ellas lo poético, lo artístico musical. Es el tremendo período de "tocar a la parrilla" (modo de improvisar en conjunto sobre un mismo tema, sin arreglo de orquestación previo) improvisando sobre temas mal conocidos y mal expuestos. A este período anómalo, infrahistórico, han dado en llamarle de la "guardia vieja" y esto es el primer *tanguismo*. Ese modo antimusical de ejecutar tangos aún tiene adeptos. El ritmo monocorde sin magia ni representación espiritual es postulado por algunas actitudes románticas que han caído en la añoranza de lo peor y el repudio de lo mejor. Esta inversión de conceptos es ya un mito organizado y alimentado por los perezosos mentales y algunos *snobs* fáciles de impresionar.

El período de carista

Hacia 1925, culminando la tendencia iniciada por Bardi, Delfino y Cobián, hace su presentación el sexteto De Caro, que poco tiempo después adoptaría el nombre de Julio De Caro, primer violinista y director del conjunto. El estilo de ejecución es brillante y tanguero, según lo determina el sentido vanguardista de su director, que acentúa el papel de las cuerdas y hace prevalecer a la melodía sobre el ritmo "bien milonga". El equipo trabaja, por primera vez en la corta historia del tango, sobre arreglos especiales de orquestación. Esta proeza desconcierta al medio ambiente y no son pocas las repulsas que soportan los animosos muchachos. Pero la verdad, no detiene jamás su marcha y este conjunto casi milagroso cancela para siempre el período contradictorio de la "guardia vieja". Por primera vez el tango es organizado musicalmente, jerarquizado orquestalmente, removido de su estatismo y lanzado a la aventura estética.

Julio de Caro es desorientado de su idea magistral, deriva hacia formas bastardas del sinfonismo y en esta actitud impaciente y promotora, es mal asesorado, se bifurca de su gran compañero histórico, el jazz negro, y pierde la más grande oportunidad de universalidad que tuvo el tango. Duke Ellington (fenómeno musical mellizo del de Julio de Caro), asciende sin pausa en su destino de instrumento dialéctico del jazz (fenómeno mellizo del tango) mientras nuestro compatriota se distrae y abandona las posiciones conquistadas. Se cierra la época concretada por él y el drama tanguero cae en manos de mercachifles y mediocres. Buenos Aires ha perdido una batalla.

Aníbal Troilo

Algunos pioneros como Pedro Maffia, Cayetano Pugliesi, Elvino Vardaro y Osvaldo Pugliese, intentan la rehabilitación de la posición perdida, pero sus acciones no exceden la buena intención y se dispersan como "polvo en el viento", antes de que concretaran las acciones de recuperación. El campo de batalla ha sido abandonado; sólo alguna orquestas como las de Osvaldo Fresedo y Pedro Laurenz mantienen la dignidad antecedente, y en medio de esa orfandad, por extraño suceder paradojal, es un nuevo *tanguismo* el que logra recuperar el interés público, absorbido por el buen jazz de Fats Wallers o el de Louis Armstrong. Esta vez el intruso es francamente demagógico y declina impúdicamente todas las conquistas del género. Corre 1935 y un "ritmo vivo", con efectos pianísticos, antipianísticos y desarrollo temático sincopado, arrasa con el pasado inmediato y logra la reconquista de los bailarines, pero no la de los aficionados inteligentes. Los conjuntos se cotizan nuevamente, pero nadie, a excepción de Aníbal Troilo, se atreve a intentar la aventura del arte. El joven gran bandoneonista iniciado con los "Seis de Vardaro" y fogueado en todas las orquestas grandes de la década, inclusive la de Julio De Caro, logra superar la mediocridad ambiente y realiza la proeza crucial de imponer su conjunto en base al concepto ideal: su orquesta es esencialmente rítmica, pero eminentemente musical. Su intuición de tanguero de raza le asiste y en medio de la tormenta consolida un modo pasional de hacer el tango; sabe "pedir" los efectos y así logra aplicar la estrategia necesaria a su destino de astro.

ÁLVARO MELIÁN LAFINUR

EL SABOR DEL TANGO

Estaba dominado, sobre todo, por una manía: la decadencia del tango, que para él revestía, por lo visto, más importancia que la decadencia de Occidente. Se lo pasaba despotricando contra los autores nuevos, que, a su juicio, sólo componían tangos *aguachentos* o que *no tienen gusto a nada*, como decía al compararlos con los de antes, los de la guardia vieja, que a las primeras frases lo hacían saltar a uno del asiento para bailarlos. También manifestaba su encono contra las orquestas que desfiguraban la música, alterando el compás o adulterando el motivo con florituras caprichosas.

Todo eso lo sacaba de quicio y llamaba a los destinatarios de sus exageradas requisitorias "los malhechores del tango".

... ...

Julio procuraba moderar esas protestas y quejumbres, a su parecer excesivas e injustas:

—No creas. De cuando en cuando aparece algún gran tango machazo (él solía oírlos por radio), como uno reciente, que hasta tiene la virtud de traer un eco de la canción gauchesca y que para bailar es regio. Lo que pasa es que vos están muy rezagado. Te has quedado atrás, sin darte cuenta de la realidad de las cosas. Te prevengo que yo he seguido el proceso de la música popular y estoy documentado.

El tango tenía que evolucionar y ha evolucionado, como todo.

Ha venido una pléyade de excelentes músicos, con mayor preparación y aptitudes que los anteriores, que eran casi puramente intuitivos, y los ha sacado del ritmo elemental monocorde...

—¡Ahí está!— gritó su interlocutor, sin poderse contener y agregando una mala palabra—: ¡Si al tango le quitan su ritmo lo matan!

Sin hacerse cargo de aquella violenta interrupción, Julio continuó:

—...lo ha enriquecido con elementos melódicos y armónicos de que carecía, y elevándolo a una categoría superior y haciendo que pueda alternar con altas expresiones de la música universal.

... ...

—Un error muy frecuente entre los indocumentados de antes —continuó diciendo— era el de considerar al tango como un baile pecaminoso. ¡Mentira! Está muy lejos de tener esos contoneos lascivos que imaginaría y gratuitamente le atribuían sus impugnadores y que, en cambio, existen en otras danzas exóticas muy aceptadas, sin embargo. Todo el que conoce bien el tango sabe que en éste sólo se mueven los pies y que el cuerpo debe permanecer inmóvil y rígido. El placer, para el buen bailarín, está exclusivamente en seguir el ritmo y en conducir a la compañera marcando los giros y cadencias de la música con riguroso compás. Eso es todo. Un placer casi puramente espiritual.

... ...

Se remontaba, en ocasiones, hasta la protohistoria del tango, aludiendo a cosas que conocía por tradición oral y que iban entrando ya en la región de la leyenda, como aquellos locales perdidos en el bosque de Palermo: "El Tambo", el "Taranta", el "Hansen", donde los bailes terminaban de cuando en cuando a tiros y puñaladas o alguna vez con la muerte de un taita famoso. (Allí fue donde lo mataron a fulano, solían decir los rapsodas de esa epopeya tanguística).

UN HOMBRE Y SU DESTINO

Había terminado el bachillerato y para festejar el acontecimiento el tío Alberto lo había llevado al Tabaris. Era la primera vez que iba. Se deslumbró con las mujeres vestidas de noche que andaban de mesa en mesa o esperaban que las sacaran a bailar sentadas en sillas como niñas de baile de pueblo. Alberto era muy popular, y todas se acercaban por turno a saludarlo.

—Aquí les traigo a mi sobrino, a ver si me lo avivan un poco.

Eduardo se encontró incómodo y cohibido. Las mujeres lo miraron, y tuvo la sensación de ser un animal en el mercado, cuando el comprador observa y mentalmente calcula el peso y las posibilidades de la bestia. Se sintió enrojecer. Una rubia platinada le sonrió, Eduardo puso cara de estúpido.

—Vamos a bailar— dijo la mujer amablemente con cierto acento gutural.

Eduardo titubeó un instante y miró a su tío.

—Andá, no seas sonso; aprovechá a la buena moza.

Salió a los tropezones. La parecía ser el mayordomo de la estancia cuando en las fiestas sacaba a su madre a bailar y llevaba las botas puestas.

—Bailás muy bien— dijo la mujer para romper el hielo, apretándose contra él.

Le transpiraban las manos. La rubia acercó su cara a la suya. "Qué papelón —pensaba Eduardo—; y ahora, ¿qué tendré que hacer?". Terminó el baile. Como entre sueños volvieron a la mesa. Alberto invitó a la mujer a sentarse y pidió *champagne*. Cuando lo sirvieron, Eduardo bebió su copa de un trago, casi sin respirar. Sintió que el gas le subía por la garganta; apretó la boca y salió por la nariz. Le volvieron a llenar la copa. Esta vez bebió más lentamente. Se sentía animado. "Va a ver la rubia como no me achico; sabrá quién es Eduardo Quesada". Y, optimista, con juvenil petulancia la invitó a bailar. Era un tango lánguido. Habían puesto el cabaret a media luz.

La orquesta estaba iluminada por un reflector y las lámparas de las mesas daban una suave luz rosada. El hombre de la orquesta cantaba las desdichas de un amor desgraciado, prendido a un micrófono, cerrando los ojos y ahuecando el pecho para que la voz saliera más baja.

Eduardo tenía ganas de reír. La mujer se le pegaba como lapa. "Son pesadas", pensaba el muchacho.

Pero en ese momento sintió una extraña vibración. La mujer se apretó aún más y movió la cabeza quedando su boca a la al-

tura de la de Eduardo; la entreabrió y la acercó. Eduardo volvió a la mesa limpiándose los labios con el pañuelo. Se sentía hombre. Creía que había hecho una hazaña besando una mujer de clase mientras bailaba en el Tabarís. Cuando se sentaron, ella le dijo despacio:

—Después te vas conmigo.

Eduardo miró a su tío con desesperación. Alberto, divertido, se hacía el desentendido. El muchacho luego supo que todo había sido combinado de antemano.

No guardó un recuerdo agradable de aquel primer encuentro con el amor.

IGNACIO B. ANZOÁTEGUI

LUNA PARK

¿Te acordás de aquellos tiempos,
Luna Park,
en que andabas todavía
en patas por el barrial?
¿Te acordás de cuando eras
medio río y arrabal
y atorrando por los charcos
te daban ganas de mar?
¿Te acordás cuando la luna
se ponía a compadrear
y revisaba los árboles
con linternas de guardián?
¿Te acordás de aquel baldío
hecho de sombra y juncal,
con aquel cielo que era
como el cielo del Pigall?

. . . . . .

Luna Park,
hoy es lo mismo que ayer.
Tu cuna es la misma cuna
que te acunaba al nacer.
Tu río es el mismo río,
nublado vuelto al revés:
papel de chocolatín
y perro echado a tus pies.
Tu mañana es la mañana
que empezaba a amanecer
llena de tarros lecheros
y azulejos por hacer.
Tu noche es la misma noche,

la del día en que se fue
Esthercita para el Centro
para llamarse Mismé.
La noche que te pusiste
a llorar no sé por qué.

.....

Aquí estás
como sos,
con tu alma de tango
y tu silencio de magnolia en flor.

.....

Luna Park,
vos sos el taita y el dueño
de tu cielo federal.
Porque a vos te pertenecen
por derecho de barrial
tu enredadera de estrellas
y tu luna de arrabal.
Tu enredadera de estrellas
donde, diciendo: —¿Qué tal?,
puede que vuelva Esthercita
de la noche del Pigall.

BERNARDO VERBITSKY

CALLES DE TANGO

Propuso *(Tito)* que pagaran, y casi sin esperar respuesta inició el descenso de la escalera, siguiéndolo todos. Se acomodaron en una mesa del fondo donde se sentían más a gusto.

—Cantá *Chorra*— le pidió Domingo.

—Pero no, pibe— intencionaba Luis, ¿cuándo vas a entender que no canta *Chorra*. Esa no es su cuerda.

—Entonces, *Mano a Mano*.

Tito mismo le explicó:

—Ya te dije que no canto *Mano a Mano*. Te puedo dar el gusto, claro, pero esos tangos no son para mí. No me da la voz. Te vas a quedar sin oír *Chorra*. Cantala vos mismo. Ahora, si querés algo de Discépolo, te puedo cantar *Carrillón de la Merced*. Y, si me apuran, *Esta noche me emborracho*. Me le atrevo.

—*Confesión*, que te sale lindo, —propuso Luis, que conocía mejor que Tito su repertorio y tenía hecha una exacta calificación de sus altibajos interpretativos.

—Para mí, el tango, si no es reo, no es tango— insistió Domingo.

—¡Ah, muchacho! —comentó Luis, con tono de circunstancias—.

¡Quién fuera así de guapo como éste. A mí me gusta el tango sentimental. Pero no el bolero baboso: a no confundir.

—Yo digo el tango-canción... Cuestión de gusto y, sobre todo de voz.

1954

ABELARDO ARIAS

PARÍS-ROMA: DE LO VISTO Y LO TOCADO

Miércoles 28 de mayo en Niza.

A la noche regreso muerto de cansancio; en la calle Fauré paso entre un enjambre de mujeres, bastante lindas y elegantes, que hacen el *trottoir* y solicitan insistentemente a los paseantes. No me gusta el amor pagado.

(Mientras escribo ésto, la orquesta de un café cercano toca, bastante bien, el tango *Confesión*. La música llega a través del balcón abierto en esta tibia primavera de la Costa Azul: llega y me desubica).

FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ

MENOSPRECIO DEL CENTRO Y ALABANZA DEL ARRABAL

Y la ciudad es, al fin, quien reinaba, presente en cada una de sus almas y en cada uno de sus objetos, por obra y gracia de la voz con que Carlos Gardel estaba entonando un viejo tango en el disco que giraba y giraba en cualquier casa de música. Sumergido en una aglomeración que escuchaba, yo no podía dejar de recordar entonces las dos veces en que aquel hombre que a tantos hombres tenía suspensos de su garganta, había pasado de una manera especial por mi vida: la remotísima noche en que un pariente, y amigo suyo lo había hecho cantar en la reunión con que mi familia festejaba una fecha íntima, y la mañana algo menos lejana, en que, siendo yo circunstancial redactor de un diario de Vigo lo había recibido en el puerto de la ciudad gallega y (ya en su cuarto del hotel Continental) le había oído ensayar tangos que no tardaría en popularizar en toda Europa y que a mí me sonaban como era natural que le sonara a quien llevaba cuatro largos años suspirando por su natal Buenos Aires. Pero estos personales sentimientos acababan fundiéndose siempre con el sentimiento general. Y desde entonces hasta el momento en que el mágico disco se detenía, yo y cuantos lo escuchábamos no éramos sino una sola cosa de emoción que, ante las vidrieras de un negocio porteño, daba fugaz pero indudable testimonio de la secreta unidad senti-

mental que a la metrópoli anima. Viva en la memoria de cada uno, la voz de Gardel volvió de la muerte y, rescatándonos de la dispersión que hasta hacía un momento habíamos padecido, nos vinculaba por lo que cada uno tenía de común con los demás, para constituir con todos ese vasto y único ser de pasión en que a veces confluyen los seres que forman las multitudes populares. Por obra de un muerto nos sabíamos vivos. Y no en mil voluntades distintas, sino en un solo sentimiento verdadero. Y no para experimentar las prestigiosas emociones que la contemplación de lo nacional y de lo religioso puede producir, sino apenas para sentir lo que en cualquier corazón porteño suele suscitar la confrontación de ese sencillísimo mito, según el cual, el centro y el arrabal de la ciudad vienen a ser, respectivamente, algo así como el infierno y el paraíso de la revelación escriturística.

DOMINGO F. CASADEVALL

EL TEMA DE LA MALA VIDA EN EL TEATRO NACIONAL

El tango fue el baile del compadraje. Entre 1870 y 1880 nació en el lupanar, creció en los *bailongos de rompe y rasga* y *del candil* y se impuso en los *trinquetes, academias y casas de confianza*, al son de clarinete y trombón, con *cortes* y *quebradas* y aires y ondulaciones de milonga criolla, tanguillo andaluz y habanera cubana. Lo bailó el compadre de chambergo *requintado*, clavel o pucho en la oreja, saco cortón con hombreras, chaleco cruzado, pantalón abombillado y botines puntiagudos de taco alto. La *Parda Flora*, la *Barquinazo*, la *Tero*, y *Antonia la Chata* mantenidas y explotadas por *guapos* y *malevos*—, fueron cultoras célebres, entre otras, de la naciente danza en boga. A las llamadas *casas de confianza* —burdeles disimulados en su mayor parte— las bailarinas concurrían para facilitar el propio comercio venéreo. Hombres de avería y mujeres de mala vida, ebrios de amor propio, alcohol y voluptuosidad, daban color y perfección a la novedad coreográfica. Los primeros tangos habían sido compuestos de *oído*; y los músicos —arpa, violín y flauta, y a veces acordeón— improvisaban nuevos frutos sobre temas conocidos. A fines del siglo pasado intérpretes como Rosendo, Roncallo, Bevilacqua y Villoldo, llevan sus melodías al papel. Después de pasar el tango a las *carpas* de la Recoleta y a las *glorietas* de Palermo, y asomarse clandestinamente al *centro*, emigró con arrogancia para conquistar a Europa. Mil ejemplares de uno de los primeros tangos impresos, *La Morocha*, de Enrique Saborido, fueron embarcados en la fragata Sarmiento en 1905, y se diseminaron por todos los puertos de escala. La aristocracia porteña lo impuso en los cabarets y salones de París y Londres. El Viejo Continente de la preguerra de 1914, lo bailó

con entusiasmo. El Vaticano lanzó una encíclica contra él; pero la condenación contribuyó a difundirlo. Poco después el Papa Pío X levantó la prohibición.

.....

Las *letras* de los primeros tangos se referían al *guapo de agallas*, al compadrito picaflor, a la *china* retrechera y casquivana o a la morocha querendona y fiel a su *gaucho porteño*, como la de la célebre composición de Saborido. Después del nombrado tango de Castriota y Contursi, el tema de la *mina* desertora del arrabal, atraída por las *luces del Centro* y convertida en reina de los *cabarets* de moda y en *Milonguita*, arrepentida, estuvo en el orden del día de los *versos* de la triunfante canción porteña, así como el *patotero* sentimental, el *pipiolo* pretencioso y engrupido, la *gayola*, la desesperación rencorosa, la filosofía del fracaso, la moral pesimista, las bajezas, deslealtades y perfidias de toda laya, el compadre, que había cantado sus bravuras de *pesao* de barrio, degeneró en el "malevito dolorido por la vergüenza de no ser *canfinflero*", como señala con acierto un buen escritor porteño. (1).

.....

El hijo del inmigrante vio en el tango —así como en el drama gauchista y en el sainete orillero— una expresión de lo argentino genuino. Lo asimiló con fruición para sustraerse a su sangre y hábitos extranjeros, deseoso de sentirse *argentino autóctono*, como dice el tipo de italiano acompadrado del sabroso sainete de Alberto Novión, *La Cantina* (1907). La mayoría de los compositores y poetas del tango tuvieron origen extranjero y reflejaron la modalidad hispano-criolla-itálica de la medianía porteña del período inmigratorio nacional. Sus composiciones fueron el pan espiritual del pueblo, persuadido de que todo le estaba permitido y a nada obligado. Interpretaron a la perfección el alma del hombre-masa que "sintiéndose vulgar, proclama el derecho a la vulgaridad y se niega a reconocer instancias superiores a él", según la clara definición de Ortega y Gasset.

.....

El tango representó "el espíritu que niega", (2) o que rebaja para nivelar o sobrar; fue cátedra de inseguridad, cinismo y falsa indiferencia, espejo de flaquezas, derrotas, envidias y resentimientos, ocultamiento de la timidez con exhibición de guapeza, conversión del frustramiento y del temor al ridículo en orgullosa ostentación del fracaso como medio de adelantarse a la *cachada* ajena respecto de la propia inferioridad, repudio y evasión del mundo porque en él no permiten hacer a uno lo que se le antoja para nivelar o sobrar; fue cátedra de inseguridad, cinismo y fal-

1 JORGE LUIS BORGES: *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, 1930, pág. 64.
2 RICARDO SÁENZ HAYES: "Del resentimiento y sus efectos", diario *La Prensa*, de Buenos Aires del 13/II/1943.

batirse en retirada bajo el disfraz de la jactancia, de la picardía o de la extremosa condolencia y de salir del paso de las angustias de la vida mediante la renuncia a los valores superiores y la consecución de bienes materiales por buenas o malas mañas.

El desengañado del tango *Madreselva* aprendió "que hay que finjir/ para vivir/ decentemente,/ que amor y fe/ mentiras son/ y del dolor/ se ríe la gente..." El congénere de *Yira-Yira* es más elocuente: "Cuando la suerte que es grela/ fallando y fallando te largen parao,/ cuando estés en la vía, sin rumbo y desesperao.../ verás que todo es mentira,/ verás que nada es amor/ que al mundo nada le importa,/ yira-yira...". El remedio de tanto mal es "no hacerse mala sangre", "tomar la vida con *soda*", "*acomodarse*" y "pasarla bien"... "Billetes, siempre billetes/ lo demás son firuletes/ esa es la pura verdad...". Enrique Santos Discépolo, buen compositor y filósofo oportunista, en su famosísimo *Que le va'cha ché* lleva a la cúspide la cínica estimativa del bajo Buenos Aires, cantada por la ciudad entera. La portavoz de ese tango es una concubina que enrostra a su querido la miseria a que conduce la dignidad: "lo que hace falta es empacar mucha moneda,/ vender el alma, rifar el corazón: / tirar la poca decencia que te queda... / dame puchero, guardate la decencia / plata, plata y plata, ¡yo quiero vivir!...". ¿No comprende el infeliz que "la honradez la venden al contado / que la razón la tiene el de más guita / que la moral la dan por moneditas?"... Y concluye la admonición expresando: "¿Qué culpa tengo yo si has pillao la vida en serio / pasás de otario, morfás aire, y no tenés colchón? / ¡Que va'cha ché... si hoy murió el criterio: / vale el bueno lo mismo que el ladrón!"

La crítica consideró esa composición como instigación a la mala vida. El autor defendió la página respondiendo que el tango era "como una guiñada", es decir, un sobreentendimiento de broma. Todos sabemos, sin embargo, que el chiste encubre una intuición desviada, que es la frívola desfiguración de muchas cosas que bullen en los subsuelos del alma y que salen a la superficie con colores y cascabeleos de Arlequín.

MIGUEL D. ETCHEBARNE

JUAN NADIE

El violín salió llorón
siguiendo la huella abierta
pero le cerró la puerta
el biombo del acordeón,
y la triple comunión
de teclas, dedos y cuerdas,
destrabó las piernas lerdas

y unió los cuerpos esquivos
en brazos diestros cautivos
y altos en manos izquierdas.

.....

Juan, que era conocedor
de la mujer bailarina,
sacó a la pista una china
bañada en agua de olor:
tenía el cuerpo cimbreador
como rama de membrillo,
y apenas le hizo un anillo
con el brazo en la cintura
sintió la misma postura
del dedo contra el gatillo.

.....

Aclarada en el botín
por la capellada baya,
Juan era una negra raya
que dibujaba el violín;
habituado al adoquín
su taco buscó firmeza;
y la mujer con tristeza
embalsamada de ensueño,
le volcó todo el trigueño
encanto de su belleza.

¡Ay palomares del seno
siempre perdiendo la guerra!...
¡Ay pez muriendo en la tierra
el pie curvado y relleno!...
Si la música es veneno
está en el baile la cura,
y el ojo escapa a la dura
llama del ojo contrario
hasta que cae presidiario
con apacible dulzura.

FACUNDO FLORES

EL TANGO: UNA REALIDAD HISTÓRICA POPULAR QUE SE PRETENDE DESVIRTUAR

El sentido empírico de que adolece el tono legendario impreso al tratamiento del tango por algunos intelectuales frondosos de cierto prestigio y el empirismo mecanicista de los analfabetos metidos a "comentaristas", ha deformado la posición histórica de la masa en su relación ineludible de *pueblo* y *tango*, considerados, respectivamen-

te, factotum y factor, causa y efecto, secuencia y consecuencia. La articulación precaria de los mecanismos de vínculo entre creación y masa, limitados hasta 1924 a los tríos de las salas del cine mundo, bares con orquesta, glorietas al aire libre y cantores de boliche, todo ello mecanizado en un sentido fragmentario que, partiendo de un meridiano real —calle Rivadavia, ex camino real, guión pupilar de conquista de la llanura y de expansión hacia el oeste, América definitoria— dividió el concepto y forma tangueros en dos sentidos también reales: sur y norte, según el orden de origen. De esta relación concreta resultan una posición dialéctica y una zona de producción inicial, el sur, cuyo instrumento histórico, el norte, se constituye en zona de producción dependiente, primero, y de proyección cualitativa después, en proceso materialista adecuado a las condiciones generales de la ciudad.

.....

El tango empírico, asocial, sin autores visibles, cuyos personajes anónimos crearon el "antes": el de las carpas de la soldadesca de Arredondo entonando el *Keko* por el 80; el de la Batería, San Telmo, y el compadraje ribereño de los sectores prostibularios ha segregado lo empírico como elemento conformante omnímodo y la evolución hacia lo tanguístico orgánico es concretada por autores, y ésta es la importante diferencia entre creadores y autores del tango.

Las diversas corrientes de autores-intérpretes —ambas características inexcusables y fortuitas, pues los tangos se *componían* en el café durante el trabajo ante el público— se originaron en la Boca, Barracas, Puente Alsina y Parque de los Patricios; otra, muy imprecisa, llegaba del norte: el Abasto y Palermo, con dos o tres nombres de la talla de Rosendo Mendizábal, Domingo Santa Cruz, Juan Maglio *(Pacho)*; otra, intermedia, la integraban los hermanos Grecco y los Canaro, con Vicente y Francisco respectivamente, como figuras principales, y actuaban en el barrio de Congreso sur, por la calle Entre Ríos a la altura de Independencia.

.....

Eduardo Arolas fue pintor de paredes; Francisco Canaro, canillita; Arturo Mathon, carrero; El Huesecito, juntador de huesos; Toyo, cartero; Villoldo, cuarteador; los *negros* Eduardo, desocupados, según la calificación policial, pues eran "músicos" y, por consiguiente, excluídos de las calificaciones "útiles" a la sociedad, hombres sin oficio para la oligarquía usurpadora, cuya inercia artística le insensibiliza para vincularse al espíritu popular.

JULIO CÉSAR IBÁÑEZ

MALENA SE HA QUEDADO SIN POETA...

(A Homero Manzi)

"Suena un piano, la luz está sobrando..."
Tiembla el alma de Homero en la canción.
Los ojos de Malena están llorando
donde acaba la pena de su voz...

Malena se ha quedado sin poeta,
sin poeta también el barrio sur;
nubla un ala de sombra la cuarteta,
y el paisaje también está sin luz...

Corazón,
corazón de mi barrio,
corazón de mi ciudad,
corazón florecido en cien tangos,
voz de luna, de Ayer, y percal.

Aunque pasen, Homero, los días
y me digan que no volverás,
yo te espero: vendrás con María
por las calles de un quieto arrabal.

De Pompeya, Homero, nos trajiste
todo un mundo querido hasta el dolor.
Siempre estaba tu alma un poco triste
porque el Tiempo no tiene corazón.

...Malena vino un día sollozando,
"y luego me contaron el final...":
en un sur sin después estás charlando
con un ciego que fuma en un umbral...

VIZCONDE LASCANO TEGUI

MUCHACHO DE SAN TELMO

Las muchachas en las puertas,
vestidas con trajes claros
y un organillo en la esquina
que no conocía el tango.
Rinaldi Hermanos decía
un letrero. Los hermanos,
con sus cientos de organillos,

tocaban a cuatro manos
Verbenas de la Paloma
y las arias del *bel canto*.

LÁZARO LIACHO

DIALÉCTICA DEL TANGO

El tango fue impuesto por elementos humildes. Alcanzó popularidad por obra de hombres anónimos, que no poseían las más insignificantes posibilidades de conquistas económicas, viviendo más allá de las márgenes sociales, huyendo al aprendizaje de las profesiones pobres; lumper-proletariado sin artesanía alguna; individuos desorientados y resentidos en el ambiente estático, tipos urgentemente necesitados del menor beneficio, que reclamaban el derecho a ser alguien; muchachos que se emancipaban del coloniaje y la esclavitud de las montoneras, las milicias y el electorado de rebaño, pero que no vislumbraban un empleo de salario asegurado en el porvenir. Esos hombres traían rasgos distintivos del indio y del negro; otros eran gringos o hijos de gringos; tenían su príncipe en el compadrito, el agraciado conquistador, el hombre de la buena suerte, el protegido, el admirado por su juventud, su estampa y su coraje. Esos bienes le servían para vivir sin sacrificio y contagiar alegría simple, de canto y baile, a quienes cargaban tristemente la adversidad de la pobreza, en un país rico y pletórico de posibilidades vírgenes.

La dura carrera de iniciación del tango se debe a que nació en un *habitat* de miseria; fue un baile de gente pobre que acrecía su suficiencia sometiéndose a una regla con variaciones, aunque esa regla sólo importara a los pies. Baile de afirmación individual, baile de fuerza hombruna, imagen del hombre a la defensiva, entraña del suburbio: el tango orillero fue la escala de Jacob por la cual ascendió el bailarín para dominar el cielo donde hacía profesión la mujer caída que sufragaba los gastos. El medio ambiente le dio su conturbado momento eclosivo del embrión suburbano, barrio al fin, donde cada uno buscaba afirmar ese dominio que, en campo abierto, consagra maestros a los repudiados. En el baile, hombre y mujer descubrían la tragedia que los aproximaba. Un solemne rito de lánguidos azares rodaba en la solemnidad del cuerpo a cuerpo. Si el tango no fuera más que una danza sensual no habría impuesto una forma tan responsable; no tendría movimientos repetidos, continuados y generales; no sería un baile de característica impersonal.

. . . . . .

Siendo Martín Fierro el prototipo del hombre desechado por la organización nacional, y el poema de José Hernández la expresión épica de una desesperanza colectiva, su lógica continuidad ciudadana era el tango.

JOAQUÍN LÓPEZ FLORES

DANZAS TRADICIONALES ARGENTINAS

El tango que se bailaba en *Julián Giménez* no era el tango agarrado, abrazado, el tango actual como lo supone y lo divulga el escritor que ha publicado ese libro. Era el tango candombe y se bailaba suelto, en una escena que se realizaba en el picadero de los circos, escena en la cual había un casamiento y se hacía una fiesta campestre, como se llamaba comúnmente a estas escenas y hasta les puedo decir la letra de la música del tango candombe de referencia, y era ésta:

Una negla y un neglito
se pusielon a bailá
un tanguito tan bonito
que se puede imaginá.
Y el neglito enamolado
a la negla le decía:
Yo te quielo mucho, mucho;
tu selás la vida mía.

Y el ritmo de este tango, es decir, el que le imprimían los bailarines era el mismo que el del candombe; bailaban separados, candombeando.

CARLOS VEGA

INTRODUCCIÓN A LA COREOGRAFÍA DEL TANGO ARGENTINO

La danza es un medio de expresión; pero ninguno de los medios humanos puede comparársele en complejidad.

. . . . . .

Es casi un drama lírico en pequeño, la danza.

. . . . . .

Es muy difícil el triunfo de una danza. No basta con que sea la más hermosa del mundo, ni importa que se le asocie la música más bella; puede ser vencida por la menos agraciada. Cuentan en su ascenso, antes que la belleza, la sincronía, la sinfonía, la *simpatía*...

. . . . . .

El triunfo pleno de una danza presupone el fracaso de mil aspirantes. En cada época del espíritu dos o tres danzas, apenas, se encumbran y dominan. Las demás —cinco o seis— son variantes, séquito más o menos estable. La contradanza y el minué fueron bailes victoriosos; el vals, la polka y la mazurka presidieron gran parte

del siglo pasado; el fotxtrot y el tango argentino gobiernan nuestro siglo.

. . . . . .

El pueblo inglés entregó a París los gérmenes de la contradanza, la región del Poitou le dio el minuet, Alemania el vals, Bohemia la polka, Polonia la mazurka y los Estados Unidos de Norte América el fotxtrot. Estos son los pueblos que tuvieron algo que decir y lo dijeron a tiempo. La Argentina, que en diversos momentos de su historia produjo varias danzas de limitada resonancia y alcance, realizó su única proeza coreográfica en escala universal con ese insuperado primor de expresión y de técnica que es el tango argentino.

. . . . . .

El tango se elaboró en uno de los momentos críticos. La humanidad había ensayado ya todas las formas posibles.

. . . . . .

Hoy no se bailan sino las danzas de pareja enlazada, que son, en todo el espacio de la coreografía occidental, casi todas americanas.

. . . . . .

Sólo hay dos grandes promociones de danzas en que la pareja se toma: la que integran el vals antiguo, la polka, la mazurka, el schotis y la danza (habanera) con sus hermanas (la galopa, la redowa, el scating, la ostendesa, la varsoviana, etc.) y la promoción de nuestro siglo.

La situación hacia 1890 y 1900 en Buenos Aires es la siguiente. Decaen las danzas de conjunto (la cuadrilla y los lanceros) y con ellas se extingue un ciclo célebre.

El antiguo minuet de una pareja sola, que había muerto en Europa hacia 1835 y que ensayaba un retorno desde 1884 convertido en danza de varias parejas sincronizadas, no prosperó con la enmienda, y otra augusta expresión secular se apaga poco después también en la Argentina.

El cotillón, que para salvarse adopta la música de las danzas enlazadas, no resiste, y el rigodón padece igual suerte.

Mientras, subsiste el éxito de las otras. El vals llegó a Buenos Aires poco después de 1800. Se había remozado en 1839 con el paso ruso y guapeaba, ya nonagenario.

El 24 de enero de 1845 la polka fue anunciada como el "furor de Europa" y el 14 de abril, como "el favorito de los salones de Europa". Vía libre. Integramos la comparsa. La mazurka, el chotis alemán y la danza (habanera) se presentan casi al mismo tiempo en nuestra capital, cuando promedia el siglo. Hacia 1890-1900 sólo se mantienen al lado de tanta grandeza en decadencia estos pobres bailes trabajados, cansados, en que dos personas enlazadas marchan y dan vueltas más atentos a la conversación que al baile. Motivos extracoreográficos invaden los salones. Los bailarines más conversa-

dores —los más simpáticos, como se decía— triunfaban sobre los más diestros y afinados. Las danzas entraban en monotonía y la indispensable expresión por el movimiento, la tradicional elegancia y la minuciosa pericia padecían desdén y arrastraban consigo muchos siglos de gloria. Siempre fue la danza, en diversa medida, instrumento de aproximación, pero por manera de coreografía; ahora el baile era una tertulia en movimiento.

Habría sido preferible que los danzantes se hubieran quedado sentados. (Sí, ancianita: yo sé que usted se divertía mucho, pero no por la coreografía. La danza es cosa grave y profunda; los intereses de la especie encienden su vigor e inspeccionan su eficacia. Cuando se ríe no se baila.)

El mundo occidental sentía la crisis y los salones argentinos reproducían la inquietud. Era necesario retornar a la danza. Algún lugar del mundo, algún ambiente recóndito, debía producir el baile salvador. Y estaba ocurriendo. Hombres de todas las clases sociales y oscuras mujeres del lupanar promovían el alumbramiento: entre ligas visibles y cuchillos ocultos la ciudad de Buenos Aires estaba horneando la gran danza del siglo XX.

Advenía el tango argentino.

*

* *

La primera coreografía que después recogió el tango, se forjó entre los años 1870 y 1890, poco más o menos. Una brillante generación de libertinos porteños añadió innovaciones trascendentales a las otras danzas, a las de aquel tiempo, y todas las novedades se acumularon y se ordenaron, ya en la década del 90, al llamado de una música que venía elaborándose bajo el viejo nombre de *tango*. Correspondió a una segunda generación de bailarines la tarea de ajustar la original coreografía de los maestros a esa incitante música que, desde entonces, fue suya y completó la triunfal danza argentina. Pero este complicado proceso merece especial consideración.

LA COREOGRAFIA DEL TANGO ARGENTINO

Coreográficamente, el tango es un hallazgo. Los creadores porteños, que no se resignaron a perpetuar las anodinas caminatas y vueltas conversadas en que cayeron todas las danzas de enlace, habían ensayado innovaciones en la ejecución de esas mismas danzas de salón, en la milonga y hasta en la cuadrilla.

. . . . . .

Las dominantes danzas de enlace exigían el "movimiento continuo" de acuerdo con las prácticas consagradas; puesta la pareja a bailar, debía enhebrar acompasados paseos o vueltas sin detenerse un instante. Pues bien; los forjadores del tango introducen la suspensión del desplazamiento. La pareja se aquieta de pronto. Y esto más: suele pararse el hombre solo mientras la mujer caracolea o

gira en torno y, a la inversa, firme la mujer, puede moverse el hombre. Parece poca cosa, pero a veces lo sensacional es suma de pequeñeces.

. . . . . .

Naturalmente, las *figuras* que antes se realizaban en el espacio abierto de los cuadros —como en la cuadrilla— tienen ahora el *ancho* que ocupa la pareja enlazada y el *largo* que requieren en la línea del desplazamiento de los bailarines en el salón. También se llaman *figuras* en la nueva danza y, algunas, como el *molinete* o el *ocho*, conservan sus nombres antiguos. Breve combinación de pasos que la mujer reproduce al revés constituyen cada figura. Persistente inventiva lanza diez, veinte, cuarenta, más figuras, y a lo largo de la sala, el hombre las encadena en serie y crea cada vez una versión del tango que nunca acertará a repetir con total exactitud. Se trata, pues, de un espectáculo que se renueva en cada presentación, y es incalculable la superioridad que enrostra al vals o a la mazurka de las vueltas iguales.

. . . . . .

Fue necesario crear una técnica: la pareja debía moverse enteramente abrazada, cara con cara, costado a costado; el varón orientaba y hasta determinaba los pasos de la mujer con su mano derecha, fuerte en la cintura.

. . . . . .

Y se apretaron. Nada de lujuria en el abrazo; fueron los críticos del abrazo quienes introdujeron su lujuria en el tango. Los danzantes tenían muchas otras cosas de qué preocuparse.

Se bailaba por la honda fruición del bailar, pero se bailaba peleando. La rivalidad entre los danzantes, la pugna entre los barrios, consumía atención y requería cuidado. No podía el hombre bailar retrocediendo, como lo exigía la cortesía hasta entonces, porque la espalda no debe acercarse al enemigo potencial. Por reglas de masculinidad era excepcional, pero no imposible, la agresión por la espalda. Algún derrotado podría haberse erguido en son de venganza. Los hombres de todo el mundo danzan hacia adelante, por un recelo porteño.

La coreografía del tango es argentina porque todo el país envió sus aportes. Por la oscuras vías de un vasto sistema de lupanares, las mujeres andariegas difundían destreza e intercambiaban novedades. Fueron ellas los principales agentes de la difusión; varones viajeros las complementaban en el espectáculo nocturno y retornaban con las adquisiciones. La sola figura llamada *media luna* proliferó en las variantes catamarqueña, cordobesa, mendocina, salteña, riojana, jujeña, entrerriana y santiagueña.

. . . . . .

Nadie se propuso *hacer el tango*, sin embargo; nadie pudo prever lo imprevisible. Ellos, los varones, ignoraban el destino de sus

audaces innovaciones, como ignoran los mosaicos su destino de rosa o estrella en el piso del patio. Querían bailar, esto es, bailar sintiendo, decir bailando. Sus novedades coreográficas fueron, ante todo, necesidades de expresión; nacieron en los espíritus. Eran ancianos cuando el tango triunfó en París. Lenta sonrisa de reumáticos celebró el triunfo tardío.

. . . . . .

Más de veinte años duró el gustoso esfuerzo.

Un día cualquiera, después, entró una música nueva o renovada, y todos los primores coreográficos que corrían dispersos por entre los ya envejecidos bailes de salón, se alinearon y adecuaron al ritmo recién llegado. Ese día, y no antes, se presentó el tango, que no es la habanera ni danza alguna, sino la suma de elementos que forjaron de consuno los bailarines innovadores con las hábiles mujeres de la noche. Esa música tenía larguísima historia y era viejo el nombre de *tango*, pero estos dos puntales no fueron el tango hasta que se les asoció la coreografía complementaria, definidora de la danza como totalidad. No se debió, pues, a los bailarines de la época heroica la conclusión de la obra. Los primores coreográficos del futuro tango se idearon en las otras danzas, como hemos dicho; una nueva generación, ya en la década del 90, aplicó las figuras flamantes a la nueva música, y no hubo dificultades en el cambio de ritmo.

. . . . . .

Los jóvenes de la década del 90 que tomaron a su cargo la nueva danza no rayaron a la altura de sus maestros, los bravos veteranos del 70. Desde el punto de vista coreográfico, pues, la decadencia del tango empieza antes de 1900, se acentúa después y cobra hoy caracteres de agonía.

Creo haber sido el primero que recomendó la necesidad de estudiar independientemente los elementos que se asocian en una danza, porque hasta puede darse el caso de que prospere la música mientras decae la coreografía.

. . . . . .

Vive la nueva danza, hacia el 900, dos suertes de vida; una, todavía audaz, en los lupanares y salas alegres, donde aun resplandecen algunos formidables bailarines; otra, incolora y medrosa, en ambientes modestos, en el patio del conventillo, en salas o sitios abiertos. Éste fue su único paso, su única expansión en la Argentina. La gran creación de nuestros danzantes alegres, la estupenda coreografía de la época heroica, tenía tanta fuerza, que, aún decadente, suavizada, aminorada, conservó valores coreográficos suficientes para conquistar el triunfo universal en 1910.

Yo no elogio la conducta social de esa ilustre generación de libertinos bravos; pero los intereses eternos de la danza no escogen a sus propulsores entre los virtuosos porque les importan los creadores.

En las sociedades que viven sometidas a las imposiciones de los altos centros monitores, en los grupos que han delegado la iniciativa en los lejanos salones que a base de antiguo prestigio gobiernan sin disputa, están más cerca de la independencia creadora los varones descarriados que los caballeritos meticulosos. En fin, la danza concita y agiganta los poderes de la virtud porque vive a la orilla del mal.

1955

EDUARDO S. CASTILLA

TIEMPO DE TANGO FUERA DE TIEMPO

Por otra parte, el tango no tiene la obligación de ser inmortal ni es un animal sagrado para que esté vedada su discusión. Tampoco fue inmortal la gavota ni lo es, prácticamente, ninguna criatura genérica nacida del ingenio humano. Ello no es óbice para que haya, o pueda haber, tangos presuntivamente inmortales como esas gavotas que perviven sublimizadas en los grandes monumentos de la música.

Hechas estas aclaraciones, lo que va a leerse no podrá tomarse como una diatriba contra la danza porteñera por excelencia. Buenos Aires ha sufrido una mudanza extraordinaria en los últimos tiempos. Esa mudanza es evidente aunque muchos no seamos capaces de advertirla en toda su extensión e intensidad.

Los barrios, fuera de su ubicación geográfica, no desempeñan ningún papel en el espíritu ciudadano: no existen más. No hay diferencias sustanciales entre el hombre de Flores y el de Boedo. Por eso un autor de las aptitudes y la fecundidad de don Alberto Vacarezza, ha dejado de escribir sainetes.

Las grandes masas de inmigrantes se diluyen y despersonalizan fagocitadas por la gran ciudad, que se acerca a los seis millones de habitantes con los suburbios. Cuando contaba con un millón, o un millón y medio, trescientos mil italianos y españoles significaban un sector demasiado importante para pasar inadvertidos y no dejar su huella bien marcada en el cuerpo ciudadano.

Eran una por cada cinco personas. Ahora son una para cada veinte.

Pero aún hay más. Por entonces Buenos Aires era una ciudad internacional; el porteño resignaba su personalidad argentina al mosaico de cien pueblos de los cinco continentes. Ahora Buenos Aires es una ciudad universal, una ciudad del mundo: una cosmópolis, y el porteño —su consecuencia— un hombre universal de esencia netamente argentina. Está, pues, en condiciones mucho más ventajosas que entonces; por eso no reniega más de sus calidades nacionales, sino que las afirma y confirma.

Mientras tanto, el tango se quedó en lo de antes, en la ciudad del sainete. Como cuando era una necesidad de defensa, un arma preciosa ante la presencia del sainete vivo de la calle. En la actualidad, en que ese sainete ha desaparecido, cuesta mucho trabajo encontrarle justificativo por más que se lo busque. *El hombre que está solo y espera*, de Scalabrini Ortiz, también es historia. Las diferencias entre el hombre de Corrientes y Esmeralda y el de Montes de Oca y Suárez, si es que existen, son puramente apariencialeS.

. . . . . .

El problema del tango cobra intensidad por momentos. Cada vez se entienden menos "los de antes" con "los de hoy". De seguir así, dentro de poco ambas posiciones se van a deslindar en términos tan distintos y tan diferenciados que no habrá ya posibilidad alguna de entendimiento. El único perjudicado de este planteo será, a la postre, el tango, que ya está viviendo a oxígeno y se mantiene por inercia, por sí mismo.

Es el suyo, en última instancia, un problema de alta tensión. El tango de hoy ha perdido el voltaje; es amperaje puro. Le faltan actualidad y autenticidad y, consecuencia de ello, universalidad. Por eso ya es literario y convencional; una construcción armada sobre artificios y preconceptos. El secreto del tango viejo, que siempre agrada escuchar, es su autenticidad. Esto no quiere decir que para salvarlo haya que volver a lo de antes; sería, lo mismo, un error imperdonable, como que se iría a fuentes y se utilizarían recursos hoy definitivamente desaparecidos. Lo de antes ya pasó y la historia no registra reiteración de hechos. En la historia no hay restauración posible. Al tango le falta atmósfera vital. Es ya historia.

. . . . . .

Este debate no puede circunscribirse a una mera cuestión entre intelectuales, aunque sean intelectuales quienes más se procupen por el problema. Aquí —muy especialmente por tratarse del tango— el pueblo es parte principalísima, pero el pueblo no es una abstracción, sino un ente vivo, mucho más artista y filósofo que lo sospechado por la generalidad. Esta lucha y su resultado, cualquiera que sea, no pasarán para él inadvertidos. Podrá ignorar los orígenes o intenciones del problema en debate, pero será quien, en última instancia, dará su veredicto, su fallo ya inapelable.

No diremos novedad si consignamos que el pueblo, en su calidad de tal, no razona, pero sí siente e intuye. Va durmiendo en su inconsciente —hasta hacerlo parte de su personalidad esencial e intuitiva— el nuevo hecho en lo que tiene de cierto, de necesario y de conveniente para su vida espiritual en continua evolución. Por ese proceder, el pueblo se va quedando con las excelencias, con esas esencias sutiles que van satisfaciendo su hambre de imponderables y enriqueciendo su espíritu, que es fuente de anhelos preciosos —generalmente, inconfesos— y alimento permanente de sus más nobles y trans-

parentes esperanzas. Vale decir, en síntesis, que ya nada puede esperar, en ese sentido, del tango, como no lo espera, tampoco, de la mazurka o del lancero. Basta con asistir a un baile para comprobarlo, sobre todo a un baile con mayoría de juventud veinteañera, que es el sector menos gastado y más puro del pueblo. Cuando ejecuta una afamada orquesta típica, con *vocalistas* y demás suplementos, salen a bailar veinte parejas que suman un total de veinte siglos y que disponen de todo el salón para hacer firuletes *demodées*. En cambio, cuando irrumpe estrepitosamente el jazz, el salón resulta pequeño para contener las jóvenes parejas, condenadas a desenvolverse en medio metro cuadrado de superficie.

. . . . . .

Este es un asunto que interesa a todos, claro está, pero más especialmente a los autores. El tango ha cumplido su cometido de manera altamente satisfactoria. Y si afirmamos *ha cumplido*, no queremos decir que haya muerto, aunque tampoco viva. Está durando, como tantas otras cosas, porque estaba muy adentro del alma porteña y porque se lo quiere hacer durar y aun resucitar.

A estas alturas del proceso los autores —cuya capacidad de creación es tan extraordinaria que realizan el milagro de hacer durar el tango fuera de ambiente y de época— tienen ya la obligación de abordar en serio este problema en el cual varios nombres de notable prestigio se están jugando enteros en los planteos preliminares; por ahora el esfuerzo está dirigido a vencer la inercia de quienes se han sentado en la retranca en actitud de resistencia pasiva.

En el caso de que el tango haya terminado, o esté terminando su misión primera, otro ritmo y otra melodía, de mayor vivacidad y más alegre colorido, como lo está pidiendo cada día más imperiosamente el gusto del pueblo, debe llenar ese vacío. De lo contrario, dentro de cinco o diez años —y no creemos tanto— habremos perdido un arma preciosa por el solo hecho de no haberla sabido defender.

MIGUEL D. ETCHEBARNE

LA INFLUENCIA DEL ARRABAL EN LA POESIA ARGENTINA CULTA

[Libro admirable por su información, toca de cerca el tema de nuestro estudio desde muchos puntos de vista y aspectos, de modo que habrían de transcribirse páginas enteras de esta obra. Sólo tomamos este matiz]:

En la musa de Carrére, el bajo fondo afila sus puñales y la miseria, mezclada al lujo del vicio, teje temas sentimentales y quejosos que, muchas veces, hacen pensar en letras de tangos argentinos: así en su *Balada del cabaret*:

. . . . . .

Fuma *kedives* de humo azulado,
entre una música y un cuplet,
nuestra manola, que se ha trocado
en la tanguista del cabaret.
Fuera, los autos, con su bocina,
rasgan el velo de la neblina;
cruza un mendigo la calle sola:
tiene hambre y frío. ¡Ruede la bola!

Emilio Carrére

ALBERTO GIRRI

LÍNEA DE LA VIDA

Memoria de Gardel

Al declinar su entregada garganta
el tramo último,
el arte de preparar en calma,
la burda y desolada muerte natural,
fue como un reto lanzado a los mercados,
a la escondida, inaccesible historia,
de la oscura gente sin pompa.
Y sucedió que en medio del otoño,
comenzaron a verlo día a día
sobreviviendo en las madreselvas,
de pie junto al farol constante;
y tanta palabra, menudo aliento,
sirvió más bien para el olvido,
ese común, el que derrama flores
y mueve suspiros
en los huraños pobres de la orilla,
en las glosas de varones traicionados,
en fin, en todo lo cansado de andar
que fluye, decae, cesa,
sobre las memorias del río querido.

Pero de él la ciudad mucho sabe y conserva
su lágrima más rica,
su daño que hirió de pronto
la escondida jactancia, el desapego silencioso,
con que las voces que callan en compañía,
alrededor de sillas humeantes y amaneceres,
acostumbran a decirse afectos.
Y acaso por ser yo de ésos,
me cohibe repetir el nombre,

atarme a la vil nostalgia temporal
de reclamarlo.

HORACIO R. KLAPPENBACH

PRÓLOGO A BUENOS AIRES

Y llevo en mis venas
de sangre maleva
gritando una gleba
con crudo rencor.

(De *Puente Alsina*, tango de B. Tagle-Lara).

Le colgaron blanduzcos lagrimones
y un aire atribulado de adulterio.
Por humosos cafés con emociones fuertes
para turistas —un Montmartre sin talento—
chulos y hampones dieron su compás al oficio
de gigoló. Y entonces, enmudecido y puerco
su falso nombre describió un periplo
de innominados puertos.

.....

Pero al fin conquistaron su temario
los impulsos más nuestros;
un lúcido coraje, la lealtad al amigo,
un desconfiado amor a las luces del centro,
—nostalgia, sí, a "ese juego de calles que
[se da en diagonal",
pero bronca al lejano bacán lleno de pesos
que se lleva a Estercita
pisoteando el percal orillero—,
desprecio al batidor que en aflojada innoble
enloda a ese linaje que obliga a ser derecho,
y un cariño machazo que no se avergüenza
de lagrimear en brazos de la vieja al turno
[del regreso.
Pasaporte entrañable de Buenos Aires, oigo
su lenguaje fraterno,
desde una adolescencia que perdura
en mí su gleba indeclinable y siento
que su pasión un tanto melancólica
—pero viril como un justo silencio—
me señala una exacta manera de ser amplio
—abierto a cada voz de otras zonas amigas—
sin perder esta entraña que me signa
justamente porteño.

ENRIQUE LARRETA

EN LA PAMPA

Cuando llegaron a lo alto de la escalera de caracol salían de la habitación de Evaristo dos individuos con aspecto de personajes de crónica policial. El uno vestido de negro, el otro con un traje de color extravagante tirando a violeta. La puerta había quedado entrecerrada y salía por ella un fuerte olor a cebolla.

—¿Quiénes son esos? —preguntó Manolo.

—El morocho es el que me hace la letra de los tangos. Ha venido a oír el que acabo de componer.

—Parecen malevos.

—No. Es gente muy buena, muy buena.

Quedaban sobre la mesa tres platos con restos de comida. Evaristo limpió la mesa y luego abrió de par en par la ventana. La vaga claridad se hizo lívida y aciaga en el rostro de Evaristo.

—Queríamos que nos acompañaras a comer en "La Costanera".

—Ya he comido. Mil gracias.

—¿Y ese nuevo tango?

Estaban aún prendidas las velas del piano. Evaristo volvió a sentarse en el taburete y sin ninguna clase de excusas o de comentarios, comenzó a ejecutar la nueva composición. Fue al principio una melodía pausada, con el ritmo de esa música que se había hecho popular en todos los países, pero, en esta ocasión, en lugar de la amorosa quejumbre, oíase el canto de las jarcias, el canto del mar, el canto de los barcos, lejos ya de los puertos. Era tan sólo un apacible preludio. Poco a poco, las notas fueron perdiendo su transparencia, se oscurecieron, se hicieron amargas, se hicieron impuras, solapadas, crueles: se encanallaron. Evaristo sopló las dos velas y esperó un momento. Entonces, como desprendido de tanta sordidez, dejóse arrebatar por el vuelo de una improvisación ideal, con un ritmo muy diferente, con el ritmo de un nocturno. Era el aleteo de un amor casi místico que se cernía en los aires. Aquello duró poco tiempo.

Toda la angustia acumulada en su corazón estalló por fin, bruscamente, con notas desesperadas, en desgarrados sonidos, en un verdadero alarido del alma y, semejante al ave herida que se desploma desde lo alto como una piedra, dejóse caer, él mismo, con las manos inmóviles.

JUAN CARLOS PAZ

INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA DE NUESTRO TIEMPO

Podemos observar un fenómeno interesante: las danzas y canciones típicamente criollas —vidalita, cielito, triste, chacarera, pericón, milonga, malambo, gato, etc.— son hoy, prácticamente, géneros populares extintos, mientras el tango, en el que parece resumirse todo el anhelo sentimental del cosmopolitismo de las grandes ciudades portuarias, es actualmente el producto que los sustituye. En cuanto a modalidades indígenas, que se prolongan redundantemente, constituyen expresiones concluídas, cuya evolución, si la hubo, terminó, hace siglos, y cuyo espíritu y clima vital nos son, en realidad, incomprensibles.

Ni los elementos indígenas ni los derivados del coloniaje han demostrado vitalidad suficiente como para resistir las influencias foráneas, al punto que sus numerosos cultivadores han optado por una actitud bifronte al utilizarlos: atenerse al aspecto puramento documental con el pretexto de fidelidad al modelo —tendencia arcaizante que conduce inevitablemente al calco o a la falsificación— o, por el contrario, inyectar en esos elementos las concepciones armónicas y formalísticas europeas, es decir, que nada tienen que ver prácticamente con ellas, lo que deriva hacia el *pastiche*, obtenido a base de ritmos primarios y giros pentafónicos fundidos pintorescamente con los recursos que los italianos y los franceses vienen cultivando desde ochenta años a esta parte. A esta segunda modalidad obedecen, sobre poco más o menos, cuantos entre nosotros cultivan el elemento folklórico y el popular.

1956

TULIO CARELLA

EL TANGO, MITO Y ESENCIA

Hay una proliferación de *antologías* [del tango] que no son sino compilaciones de letras, las de siempre; compilaciones de títulos aparatosos: *La Catedral del Tango, El Tango de Oro, El Libro de la Guardia Vieja, Vida y hechos de Carlos Gardel* o jactancias similares. Todas son casi anónimas.

. . . . . .

Hay quien hace derivar *tango* de *Tang*, que pertenece a un dialecto africano no identificado; se traduciría como "tocarse, sinónimo de aproximarse" (sic).

. . . . . .

[Sobre la jota, la tarantela y el tango, Carella dice]:

Entre los dos bailes primeros y el último, percibo una diferencia: la condición introvertida de éste (para utilizar la cómoda clasificación de Jung). El tango exije recogimiento, como la música de Wagner, salvando las distancias, desde luego. La tarantela y la jota, en cambio, excitan, producen expansión. El tango es entrañablemente nacional, en cuanto representa nuestra manera de ser. Se lo escucha en una comunidad religiosa más que nacional.

.....

El primer tango permanecerá desconocido para siempre. *Dame la lata*, que apareció en el 80, tiene, sin duda, antecesores. Desde el 85 la nueva danza es bailada en todos los locales de diversión.

.....

Yo opino que el tango pudo nacer simultáneamente en Buenos Aires y Montevideo, ciudades frecuentadas por los mismos barcos y por los mismos marinos y afectadas por costumbres idénticas e idénticos aventureros.

.....

Si un músico quiere crear una danza le basta con sentarse a escribirla. Pero si una danza quiere utilizarnos a nosotros, seres humanos, para darse a conocer, ha de sufrir muchos contrastes antes que la entendamos tal como ella quiere ser expresada. Este proceso justificaría las evoluciones, modificaciones y alteraciones que admite hasta que llega alguien, más sutil, más receptivo, y la traduce con justeza. A esta altura, el lector avisado comprenderá que postulo la teoría platónica: la *tanguidad* existiría antes que el tango. No es un criterio irracional, puesto que incluye lo telúrico como fuerza primera.

.....

Pero el tango era también una canción que recorría la ciudad y la conquistaba. En los barrios se formaban corrillos para cantar:

Soy el mozo canfinflero
que camina con finura
y baila con quebradura,
cuando tiene que bailar.

Y puede escucharse a a Alfredo Gobbi:

Soy hijo de Buenos Aires,
me llaman el porteñito,
el criollo más compadrito
que en esta tierra nació.

La primera cita es de Ernesto Quesada y se remonta al 1902; asienta cómo se había difundido el tango, no para la complacencia en variados primores —voluptuosos o no— del cuerpo o los pies, sino para ser cantado en las calles, a pleno sol. *El porteñito* es de

1903. Además, "en los patios de ladrillos dejan de escucharse las décimas y las cifras y se hacen menos frecuentes las visitas de los payadores", asegura Enrique H. Puccia.

. . . . . .

En realidad, el Santo Padre dictaminó que "era una danza moral, a la que no se podía hacer ninguna objeción".

Las anónimas aportaciones que recibe el tango, la circunscriben. Si *toma* corridas, sentadas y quebradas de otras danzas, *crea* la marcha hacia adelante y el *corte*, acto de detener en seco a la compañera de baile, que produce un vértigo inesperado. Esta manera de bailar, característica por su brutalidad y la aspereza viriles, se suaviza, amansa, endulza y pule al entrar en los salones; pierde algunos rastros sin perder la esencia.

. . . . . .

Cuando el tango fue considerado como un baile y no como un pretexto para aproximaciones físicas, se contuvo a los rijosos que lo aprovechaban para uso personal. No faltaron locales donde visibles carteles prohibían las quebradas.

. . . . . .

Los lugares en que se lo cultivaba —sin literatura— tienen un nombre en la fama: El Prado Español, el Café Tarena, donde se prohibió *El esquinazo*, de Villoldo, porque los parroquianos rompían las copas llevando el compás; el Velódromo; el Kioskito; el archifamoso Hansen, que se alaba solo, donde los clientes iban en volantas; La Red, en la bajada de San Telmo, reputado por la clientela corajuda. Se lo bailó en los abundantes tugurios suburbanos; en los peringundines o trinquetes; burdeles diseminados por la ciudad; en "lo de Laura" (*Tiempos viejos:* "Que en los bailes de Laura peleaban..."), María la Vasca o La China Rosa.

. . . . . .

Los músicos tocan de oído o de memoria. El tango no se escribe en los comienzos. "Acaso muy pocos supieran caligrafía musical. Improvisan una melodía, la ensayan, la tocan. Si gusta, repiten. Si gusta mucho, queda. Algún comedido ingenioso inventa unos versos con tema de actualidad, o con alusiones desfachatadas a los presentes o a conocidos personajes. Música y letra, repetidas por los asistentes, llegan al centro." (...) Los jóvenes de familias acomodadas se sienten atraídos por el tango y la aventura que supone bailarlo en los lugares de origen. Los que van solos son provocados y abatidos por gente ducha en la pendencia. Buscan seguridad en el número y se organizan en grupos. Así nace la patota, que irrumpe a tiro limpio en los bailongos. Podían hacerlo: al día siguiente, los padres pudientes pagaban los destrozos.

. . . . . .

Un color, subido tono de naranja, es denominado "tango" y se pone de moda. En París hay "fumaderos-tango" y vestidos "tango".

Un argentino instala una escuela de tangos en Monmartre y se enriquece. De esa época algunos tangos con influencia parisina: *El apache argentino, Champagne tango, Comme il faut, Palace Pigall.*

. . . . . .

Unamuno considera, despectivamente, las letras "cursis". Tito Schippa, Raquel Meller, Josephine Baker, Katherine Dunham, Jean Duval, los incluyen en sus repertorios. Weingartner, director de la Orquesta Sinfónica de Viena, se apasiona por el ritmo y compone un tango, lo titula: *El ranti* —estaba de moda la palabra *rantifuso*— que sigue absolutamente desconocido para nosotros.

. . . . . .

En la aceptación —como en la creación— del tango, es imposible excluir a los inmigrantes. No será osado afirmar que, en definitiva, resulta de dos psicologías —española e italiana— conformadas en la nostalgia. Un rápido cálculo demostrará la porción de apellidos italianos que intervienen en todo lo que atañe al tango.

. . . . . .

Borges condena sin apelación "los encantos itálicos del lunfardo", "fárrago artificial e indigente, menos típico de los arrabales que de la cárcel". Pero José Gobello desglosa con menos severidad: "El lenguaje porteño debe la mitad de sus vocablos, por lo menos, al generoso préstamo de varias lenguas y dialectos. Muchos de aquéllos son, es cierto, de filiación itálica, pero también los hay franceses, indígenas, luso-brasileros y negros".

. . . . . .

La ternura nostálgica de *Caminito* no tiene nada que ver con el acre escepticismo de *Yira... yira*, ni con la infinita desesperación de *Esta noche me emborracho.*

. . . . . .

Una letra expresa que el amor es una palabra breve y "produce una sensación que mueve la tierra y el sol". La idea, achicada, tiene parientes ilustres. Goethe afirmó que el hambre y el amor conducen al mundo. Dante habla del amor que mueve el sol y las estrellas (l'Amor che move il sole e l'altre stelle). Aristóteles deduce todo movimiento de un Primer Motor...

. . . . . .

Esta coincidencia con gente importante no es única. En *La copa del olvido* se puede sufrir con el dilema que propone:

Olvide amigo, dirán algunos,
pero olvidarla, no puede ser;
y si la mato, vivir sin ella,
vivir sin ella, nunca podré.

Dilema expresado concisamente por Lord Byron en su escéptico epigrama: *Ni con ellas ni sin ellas.*

. . . . . .

Reyes anotaba: "Apréciese lo que va de Baudelaire al arrabalero de Buenos Aires: *Sois sage, o ma Douleur, et tiens-toit plus tranquille*". Y el tango:

Araca corazón, callate un poco.

No sólo la sombra de Horacio aparece en el tango; se percibe también la de Catulo. Véase, si no, la similitud entre estas dos filosofías. Se dice en un tango:

Se va la vida, se va y no vuelve,
lo mejor es gozarla y largar
las penas a rodar.

Y Catulo: *Vivamos, mea Lesbia, atque amemus*; es decir: Vivamos, Lesbia mía, y amémonos, y no nos importen todas las murmuraciones de los ancianos ceñudos. Los soles pueden ponerse y volver a salir; pero nosotros, cuando se apague nuestro breve día, tendremos que dormir la noche eterna.

. . . . . .

Algunos poemas de Carriego y Almafuerte por momentos son letras de tango. Están dirigidas por éste a la "sagrada chusma"; por aquél, al barrio pobre y rosado de gentes humildes. Esta doble corriente fue observada por el grupo "Martín Fierro", que inició el análisis de ambos poetas, cuya influencia, como observa no sin cierta exageración, Miguel D. Etchebarne, se propaga a toda la poesía culta.

. . . . . .

Palermo lo ha oído quejarse, cantando,
celos que preceden a la puñalada.

. . . . . .

Y con la rudeza de un gesto rimado,
la canción que dice la pena del mozo,
termina en un ronco lamento angustiado,
como una amenaza que acaba en sollozo.

CARRIEGO

No es difícil imaginar que Carriego, influenciado por el ambiente, influenció a los letristas de tango que lo imitaron y exageraron (del mismo modo que imita y exagera quien no siente del todo lo que canta); y no en lo mejor y con otro lenguaje. Muchas heroínas tangueras mueren de tisis; muchas dan el mal paso, como la costurerita famosa y no faltan alusiones a guapos, escenas de barrio humilde, tiernas y trágicas, ni el gringo "musicante". En *Misas herejes* (El alma del suburbio) Carriego resume anticipadamente el acre sabor del tango, ingenuo y ampuloso.

. . . . . .

La hispida palabrería de Almafuerte, con su tono metafísico, es el otro polo. Las *Milongas clásicas* marcan el deslinde entre la payada clásica y el tango. No deja de ser sugestivo que: el primer

verso del *Martín Fierro: Aquí me pongo a cantar*, sea también el primer verso de las *Milongas clásicas*: la prepotencia de Almafuerte, que osa enfrentar a Dios, implica ya la prepotencia del compadre que imagina el mundo hecho para que él cante y baile tangos.

. . . . . .

El cine se arrimó también al tango; lo hizo con criterio chabacano. Fue una amistad interesada, para ver si podía sacarle "unos mangos". El inventario de las películas con temas tangueros da miedo de largo.

. . . . . .

Joaquín Pérez Fernández lo rescata en una evolución estilizada que le abre nuevas perspectivas. Juancito Díaz da conciertos de tango y las salas donde toca se colman y la gente lo aplaude de pie frenéticamente. El tango entra en una nueva era: la del *tanguismo*; pasa a engrosar el extenso registro de *ismos* que sufre nuestro tiempo. Ya no se lo usa como color local, sino como base para estudios sociológicos, artísticos y evocativos. Se hace gala de erudición, se intenta rescatar un pasado que casi está presente para exhumar al compadre, la chirusa y los burdeles: a la distancia pierden el aroma perturbador del pecado y se metamorfosean casi en un ideal de vida, en el cual la guapeza no es costumbre sino oficio, posición literaria. Muchas piezas admirables de nuestra literatura no son sino letras de tango idealizadas.

. . . . . .

Así se cierra le primer ciclo del tango: humillado, insultado, rechazado, pospuesto y al parecer vencido, vence, se impone a las nuevas generaciones, las informa y les proporciona un matiz inconfundible, porteño por antonomasia: el matiz arrabalero. Su vigorosa y enigmática personalidad le gana adeptos incesantemente. El tango es ahora firme, seguro, dueño de sí mismo, menos agresivo, más importante (Ginastera, Castro y Piazzolla componen tangos).

. . . . . .

El cine y el folklore han hecho más eclécticos los gustos musicales. De todos modos, el tango, ahora, no es sinónimo de porteñismo ni de guarangada. El arrabal se ha entreverado con el centro. En pocos minutos se va del obelisco a Puente Alsina. Palermo es ahora un barrio distinguido. El porteño viaja en la acolchada promiscuidad de los colectivos...

CASTO CANEL

EL TANGO DE LA GUARDIA VIEJA

Como los instrumentistas de esta primera etapa tocaban de *oído* la ejecución de un tango determinado no estaba sujeta al cumplimiento estricto a que está sujeto el músico que lee música escrita.

Por esto también, en el tango primitivo aparece la *improvisación*, técnica ésta que se manifiesta por sí misma y parece posibilitada por la libre utilización de las células básicas.

El tango no escrito posee una vitalidad mucho mayor precisamente por no estar cristalizado por la escritura que fija definitivamente aquello que va a ser ejecutado.

.....

Los primeros tangos que fueron escritos, lo fueron por músicos que no eran los propios autores.

La escritura de los primeros tangos denuncia un criterio académico muy limitado que no respetó la originalidad rítmica y la vitalidad que el tango poseía.

.....

Es para nosotros, en este momento, que va del año 20 al 26, donde se logra el punto de culminación de todo un proceso. En este instante el tango logra su total madurez.

Y es a la orquesta de Julio de Caro que corresponde el grado culminante alcanzado por el tango.

HORACIO ARTURO FERRER

INTRODUCCIÓN AL TANGO

Sin ninguna duda la gran creación del tango reside en su expresión. Ni la técnica le es propia, sino que por el contrario es universal, ni su notación musical le es privativa, ni los instrumentos con los cuales se asiste han sido inventados para el género. Lo que es legítima invención es la manera de decir su música, con arreglo de un conjunto de combinaciones de colores musicales, de posturas expresivas, de modos de utilizar los instrumentos. Puntualizaré con algunos ejemplos: el pianista de tangos es *dormilón* y *robador*. Tiene la particularidad de *quedarse* respecto del conjunto orquestal; parece que nunca llega. De esta natural condición del instrumento del género que espontáneamente se desubica en el planteo instrumental, surge el juego creador del instrumento. Análogamente el violinista tiene un par de rasgos que definen su expresión local: vibrato exagerado y pulsación característica en el portamento. Así nunca el buen ejecutante de piano en el tango, es *tiempista*, ni el buen ejecutante de violín deja de presentar la fisonomía anotada.

.....

Tres modos de encarar el lenguaje del ritmo, traducen otro episodio de invención colectiva de común sentido en la manera de *decir*:

1º El ritmo *bien milonga* que se logra con un manejo especialísimo de los acentos y que, como las notas precedentes sólo es dable realizar con su sabroso contenido emocional y estético por los auténticos tangueros.

. . . . . .

2º El *canyengue*, compuesta suma de *bien milonga* y varios puntos de la rica gama percusiva expuesta. Siempre supone el *canyengue* una sazonada posesión de los intérpretes, y es un importante color para el tanguero.

3º El *zapado* —de zapa, instrumento filoso para trabajar la tierra— que se traduce al tango y a su vez, en un trabajo instrumental de rítmica constancia y gran intensidad.

La manera de frasear es también peculiar en el tango. Se da una fresca elasticidad a los compases y se dice con precisión y sugerencia la idea musical.

. . . . . .

Este género comienza a mantener relaciones cumplidas con la música superior. Descartado el absurdo del tango sinfónico o sinfonizante —mamarracho conceptual de tono ampuloso y medio pelo artístico— se ha experimentado de un modo muy serio y logrado con la sinfonía sobre temas, ritmos y cadencias del tango. Tras los *Tres movimientos sinfónicos Buenos Aires*, de Astor Piazzolla, obra ganadora del premio Fabián Sevitzky en la Argentina en 1953, estrenado en la Facultad de Derecho y presentada y premiada en Nueva York el mismo año, otras obras de Piazzolla alcanzan la superior elaboración musical: *Sinfonieta* dirigida en primera audición por Jean Martinon; *Contemplación y danzas* para clarinete y orquesta de cuerdas y *Sonata* para piano.

Alberto Soriano

UN ASPECTO DE LA IMPROVISACIÓN EN EL TANGO

Las esencias del tango nos llegan con un tinte afectivo que por lo general desestiman, cuando no desprecian, las llamadas clases cultas.

Representan, sin embargo, o representaron, el *sobrecogimiento* que asaltó al hombre común en los medios urbanos y suburbanos de las dos capitales rioplatenses. Contienen una experiencia y una reacción frente a lo real de la vida, y por eso ejerció, y creemos sigue ejerciendo, una influencia perfectamente válida, entre gran parte de nuestra clase media, cuya conciencia emocional se encuentra estrechamente identificada, en la bruma o penumbra de tantas historias de amor y tantas otras inquietudes de la existencia cotidiana.

Pero en lo que respecta a la música, se hace difícil acechar órdenes de valores que respondan claramente a un comportamiento social, y por lo tanto, vemos con frecuencia como se nos evaden fácilmente los términos de identidad, participación o consustancialidad

que pesan como prolongaciones conceptuales de la vida real sobre la verdadera expresión de este arte.

. . . . . .

El papel desempeñado por los *improvisadores* en los desplazamientos del mundo expresivo del tango es, a nuestro juicio, muy importante, y si bien esta trascendencia no llega a alcanzar la magnitud de la influencia que en este mismo sentido ejercen los desplazamientos del sentimiento popular, podemos considerar, con algún fundamento, que el *improvisador se adelanta*, como un elemento conductor de avanzada, a las modificaciones que la receptividad del ambiente colectivo acepta y asimila en las metamorfosis del espíritu de la *forma*.

En este sentido, al *improvisador* tal vez le asista, como intérprete de un relato humano, tanta significación como la alcanzada por la introducción sucesiva de nuevos instrumentos musicales al conjunto típico.

DANIEL D. VIDART

SOCIOLOGÍA DEL TANGO

El tango y su mundo

No se agota con lo explicado y programado el análisis literario de las letras de tango. Se debe practicar aún el estudio de los procedimientos empleados por los letristas; clasificar las metáforas, sinécdoques y metonimias que se confabulan en sus tropos; examinar las figuras de dicción y de pensamiento. Y restaría todavía el análisis de las escuelas y tendencias, el de la personalidad poética de los letristas, el de la cronología de los estilos, etc.

Antes de terminar estos apuntes deseo también registrar un síntoma. Existe actualmente en las grandes urbes rioplatenses un serio propósito de penetrar en las esencias y valencias del tango, de plantear filosóficamente la *tanguidad* [1], de precisar su proceso histórico-cultural, de discutir las producciones de la *Guardia vieja* y de la *Guardia nueva* (Un conflicto sociológico entre dos generaciones) y de consagrar los ritmos populares de su música en estructuras sinfónicas. El tema, que comenzó a desbrozarse a partir de 1928 adquiere dignidad como fenómeno significativo, como precipitado de la civilización urbana rioplatense. Se fundan agrupaciones defensoras del nuevo estilo; se encienden polémicas que siempre dejan un saldo constructivo; se racionalizan los viejos tópicos sentimentales. Y entreverada con todo esto, la mitología del *lunfardo* y de los clinudos taitas ori-

[1] Expresión empleada por TULIO CARELLA en su obra *El Tango*, Buenos Aires, 1956.

lleros sale a relucir nuevamente, interpretada de otro modo, o estudiada con plenitud cognoscitiva y empeño ántroposocial.

Es el aire del tiempo, se dirá. De acuerdo, pero este *Zeitgeist* revela un proceso de maduración, de revisión como algunos aventuran, de dignificación. El tango y su mundo no son ya reductos tabuados, propicios para el recuerdo pecaminoso o la sonrisa irónica. Son hechos pertenecientes a una realidad que ha desaparecido o que está por desaparecer y busca nuevas expresiones para manifestarse, pues la potencia creadora del pueblo es inexorablemente fecunda.

Este actual afán indagatorio supone, spenglenariamente, un otoño alejandrino, un esfuerzo intelectual para comprender lo que en un tiempo fluyó emocional y espontáneamente. Y puede también que signifique el comienzo de la ascensión de motivos humildes o formas artísticas superiores, como sucediera con la gira popular que resplandece en la Suite de Bach o con el vilipendiado vals vienés, recogido y quintaesenciado por el talento entusiasta de Strauss.

El tango es una cosmovisión, un espejo veraz de ciertas formas de vida rioplatense. Es necesario, por lo tanto, ubicarlo en el planetario del espíritu, en las categorías de la cultura, en la dinámica de la sociedad. Y esto no es obra pequeña ni tarea desdeñable. Es mucho más serio y auténtico que los rioplatenses tratemos de descifrar el tango que escribir sobre Debussy, porque sólo en el ámbito familiar de la experiencia y la vivencia nuestras nuestra tarea será sincera y provechosa.

1957

FRANCISCO CANARO

MIS BODAS DE ORO CON EL TANGO Y MIS MEMORIAS

¿Cuál fue el primer tango que se ejecutó en París?

Siempre alentó mi curiosidad el deseo de saber cuál fue el primer tango que se ejecutó en París, por la natural importancia que para la difusión de nuestra música folklórica en el extranjero reviste su acontecimiento inicial.

De acuerdo con las averiguaciones que he podido hacer, he obtenido dos versiones distintas: una, es que en uno de los periódicos viajes de instrucción de nuestra gloriosa "Fragata Sarmiento", la oficialidad llevaba a bordo una cantidad de ejemplares del tango de Enrique Saborido *La morocha*, con letra de Ángel G. Villoldo. Sin embargo, "Julián Porteño", en una nota que firma en el diario "Noticias Gráficas", menciona que el tango *El choclo*, embarcado como polizón, fue introducido por la tripulación del nombrado buque-escuela, en

uno de sus tantos viajes. Pero, he aquí que yo he recogido de buenas fuentes otro informe sobre *El choclo* —que "se non é vero, e bene trovato"—, y según el cual un fuerte industrial extranjero que vino a Buenos Aires por razones de negocios, después de una cena que le ofrecieron varios comerciantes de nuestra plaza, en plan de prolongar el agasajo y hacerle conocer otros aspectos de nuestra ciudad, se fueron a una casa de baile "por horas" —no he podido precisar si fue en lo de "María La Vasca" o en lo de "La Morocha Laura"—, donde se ejecutó varias veces *El choclo*, que estaba en pleno auge. Al oírlo, el mencionado industrial forastero tuvo tan singular impresión que, a su regreso a París, decidió llevar consigo varios ejemplares del nombrado tango de Villoldo, con el propósito de divulgarlo; y según aseguran quiénes fueron testigos de este episodio, ello ocurrió antes de que la oficialidad de la "Fragarata Sarmiento" introdujera *La morocha*.

De tales antecedentes vendría a resultar que *El choclo* fue, en realidad, el primer tango que se ejecutó y se bailó en París —y en esto coincido con "Julián Porteño"— conquistando y apasionando, de entrada, el refinado y exigente gusto de los franceses.

.....

Creo oportuno referir un episodio del que fue testigo presencial el conocido periodista y autor teatral Tito Livio Foppa, que "Julián Porteño" publicó hace algún tiempo en el vespertino "Noticias Gráficas", y que demuestra cómo, en cierta ocasión, los acordes del tango *El choclo* salvaron el trance en que se encontraron quienes debían ejecutar la partitura de nuestro Himno Nacional. He aquí el comentario de referencia:

"En 1916, un diario porteño vuelve a actualizar el nombre de "Villoldo, un poco desdibujado ya por el éxito de otros intérpretes, "con la publicación de una nota remitida desde Alexandranowa por "su corresponsal de guerra, Tito Livio Foppa. A este destacado pe- "riodista y escritor, que a la sazón desempeñaba también funciones "consulares en el extranjero, recurrimos para que nos rememore el "episodio que en varias oportunidades ha sido difundido y defor- "mado".

"En misión periodística —nos dice Foppa, reconstruyendo su "relato—, llegué, en compañía de varios corresponsales de guerra "de distintos diarios, a una estación aerostática oculta entre las co- "linas nevadas de Rusia. Allí fuimos cordialmente recibidos por los "jefes de la estación (un capitán y dos tenientes alemanes), que nos "hicieron objeto de toda clase de agasajos. Nos invitaron a subir en "globo para observar posicio'nes enemigas (yo confieso que hubiera "preferido quedarme en tierra), y cuando finalizada la breve excur- "sión volví a reunirme con mis camaradas, los oficiales germanos ex- "hibieron a nuestra curiosidad los teléfonos aéreos, los aparatos para "fabricación de gas, hasta que por último nos invitaron a cenar en la

"casa-habitación que ellos ocupaban; ésta era muy pequeña, pero na-
"da de lo indispensable faltaba; hasta un piano (también necesario
"para acompañar las canciones que disipan la tristeza), completaba
"el «ménage». Durante la cena, hubo, pues, música alegre que nues-
"tros anfitriones, en franca confraternidad, en vez de hallarse entre
"las nieves de Rusia, a tiro de fusil de las posiciones adversarias, pare-
"cían encontrarse en «le reserve» de un bullicioso bar vienés. Como
"fino fin de fiesta, los oficiales indicaron al pianista que interpretara
"el himno del país de cada uno de los periodistas extranjeros que hon-
"raban la mesa, y, de inmediato, se escuchó y entonó, con solemne
"unción, la «Canción de los "Habsburgos"», a la que siguió una can-
"ción patriótica suiza, en obsequio al cronista del «Berner Tag». Luc-
"go, hubo una pausa, tras la cual un soldado que hablaba español
"y oficiaba de intérprete, me advirtió, pesaroso: —«El pianista no
"conoce el himno de vuestro país, pero, no obstante, nos va a hacer
"escuchar una música argentina, que nosotros vamos a reverenciar
"como si fuera el propio himno»."

"Se produce un silencio expectante e, instante después, las notas
"del tango *El choclo*, interpretado en solemne circunstancia por un
"desconocido pianista extranjero, ¡benditos sean los músicos anóni-
"mos!, poblaron el espíritu de extraña emoción. «No sé —finaliza
"diciendo Tito Foppa—, si el blanco y desolado paisaje que veía a
"través de la ventana influyó en mi ánimo aquella inolvidable noche
"de febrero de 1916, pero lo cierto es que las notas del tango de
"Villoldo, resonando en un perdido rincón del mundo, y escuchado
"de pie y silenciosamente por un grupo de oficiales y periodistas
"extranjeros, tuvieron la emotiva elocuencia de un himno»."

ENRIQUE FRANCINI

¡EL TANGO ES HASTA BAILABLE!...

Uno de los conceptos equivocados y, de los que más perturban, es el que nos hace aparecer al tango exclusivamente como música bailable, tal como si hubiera que "escucharlo con los pies". Hay hasta directores que fomentan esa concepción, que yo juzgo errónea. ¿Acaso uno de los mejores momentos del tango no fue el de la época de Carlos Gardel? ¿Gardel era una expresión bailable o melódica del tango? ¿Quieren que sintetice mi opinión? La mía es ésta: el tango es "hasta" bailable. Se pueden hacer con él cosas realmente fantásticas tanto con la música como con la letra, aunque de éstas yo no quiero hablar porque yo soy músico y aquél es otro tema. Lo que pretendo dejar bien esclarecido es lo siguiente: el tango es una expresión del pueblo, pero eso no significa que haya que explotar la sensibilidad del pueblo con sus lacras. El pueblo no tiene

la culpa de la mala interpretación que se le dé a su sensibilidad y sabe discernir lo bueno de lo malo...

J. J. Hernández Arregui

IMPERIALISMO Y CULTURA

El tango como reflejo social

En 1930, la música popular de Buenos Aires, el tango, acentúa su tristeza. Es la época de *Yira-Yira*. Como en nuestros días el tango ha sufrido un retroceso en su popularidad, este fenómeno colectivo exige una explicación. Los viejos tangos pertenecen a otra espiritualidad. A un período cumplido. Por eso están en decadencia sus temas. Las letras lunfardas son ya ininteligibles o artificiales, del mismo modo que el arrabal en que crecieron, hoy se ha transformado en barrio, en parte orgánica de la ciudad unido a ella por medios de transporte que han quebrado la separación de los aledaños sórdidos fomentadores de imágenes siniestras.

El empobrecimiento del lunfardo, su existencia raquítica que lo torna tan convencional en los tangos posteriores a 1940 —que han sufrido, además, un simultáneo cambio rítmico y melódico— testimonia la modificación de aquellas relaciones sociales y culturales que le dieron origen a comienzos de este siglo junto a un proletariado de los contornos, aliado este fenómeno social, a la resaca inmigrante, particularmente genovesa, y proclives ambos elementos humanos al delito por su no asimilación económica al mercado del trabajo. La desaparición gradual del lunfardo y de sus tipos propios, porteños o extranjeros, es el efecto de una ley sociológica determinable, y si algunos vocablos se conservan, es porque como productos colectivos, en algunos casos han enriquecido efectivamente el idioma.

La decadencia del tango se acentúa en las proximidades de 1936. Justamente cuando el país sale de la gran crisis mundial. El carácter no nacional del tango que fue la música más popular de Buenos Aires, no es ajeno al aislamiento de la ciudad capital del resto del país. El provinciano baila el tango pero ni se emociona ni abusa de él. Para el interior el tango es casi un producto de importación.

.....

El tango es un producto social. En él se afirma confusamente una diferenciación del hombre bajo de la ciudad que se siente perseguido en todas partes. En uno de sus polos hay un sufrimiento y una resistencia frente al inmigrante que canta canzonetas. Refleja, en sus orígenes, la pérdida de la personalidad anterior vencida por la civilización europea entronizada y cuyo símbolo antipopular es el orden policial. Se ha señalado también el carácter erótico del tango. Este contenido existe. El tango se baila en silencio, es sexo reconcentrado y agresivo. El hecho no puede extrañar ni debe ser exage-

rado. El origen de la música popular es el ritmo y no la melodía, y Freud piensa, que psicológicamente, la música, fundamento del baile —y el tango es baile— inquieta y subyuga "porque determina un goce irracional, el cumplimiento alucinatorio de la libido". Pero no debe olvidarse que aun las expresiones más oscuras de la vida instintiva están acondicionadas por pautas sociales y culturales.

.....

El compadrito desaparece —o está en vías de desaparición definitiva— mediante su incorporación al sindicato, en donde aprende lo que la sociedad le prohibe saber: la conciencia de su miseria que es colectiva y no individual. El desarrollo de la clase obrera terminó con el compadre.

.....

El elemento negro, antimelódico, espontáneo y estridente, o bien, plañidero y religioso, no existe o está totalmente desfigurado por influencias múltiples y enrevesadas, españolas, paraguayas, italianas. El tango es el espectro triste del cosmopolitismo. Por eso carece de raigambre nacional. Es enteramente local, hijo de un momento de la redistribución de las antiguas capas sociales en desintegración y conversión en proletariado. De allí que en el tango late la ciudad tanto como el disgusto por la vida.

.....

Nunca el personaje [del tango] es provinciano. Tampoco hay tangos provincianos.

El porteño posterior a 1920 no siente el país. La mentalidad colonial de la clase conservadora le inyecta a cada porteño medio la idea del estanciero, del "niño bien que fuma tabaco inglés", del "pisito que puso Maple", de la "voiturette copera", en una fantasía primaria donde la cultura agropecuaria se corporiza en la estampa con smoking de Gardel en París.

.....

Además, en el tango, hay una derrota popular que se refugia impotente en la fantasía del cuchillo, en el regazo materno o en la súplica a la mujer amada. Es la música lánguida de un pueblo humillado. Tulio Carella ha señalado que "el orillero vivía en perpetuo sobresalto económico". En las épocas sucesivas los héroes de los tangos no varían su situación. Y tal condición explica al tango como a su tipo. En este orden el compadrito es un infeliz en el doble sentido del término. El patotero, que sale de las clases acomodadas no refleja una situación específicamente económica pero sí la inferioridad cultural disimulada en palacios y palabras francesas que el dinero no anula.

.....

El porteño que vive en los tangos es triste porque el país no controla su destino.

LOPECITO

EL COMPADRE

El compadrito es "melange" de última hora, es algo que quiso ser y no fue, por eso, ¡porque quiso ser!... En cambio el Compadre, fue guapo, señor y amigo y si por una de esas cosas que le suceden a cada paso a los hombres, se perdió, fue sin buscarlo, sino porque lo buscaron. ¡Fue porque la vida y las circunstancias lo llevaron a ello!... Su hombría a toda prueba y su don de gentes, ese don con el cual se nace, que no se compra ni se vende, hizo de "él", un símbolo ciudadano... Su pinta, su vida y sus hechos dieron tema a las páginas más pintorescas de "Fray Mocho", y nuestros sainetero, llamáronse éstos Nemesio Trejo, Carlos M. Pacheco o don Alberto Vacarezza, lo hicieron eje central de sus piezas y en el verso fue cantado por el poeta "canero" y el poeta culto, es decir cantado por Cepeda, por Betinotti y Pinedo. El Compadre, fue el personaje Nº 1 del tango.

De él dijo Pinedo:

En los días pretéritos fue el hombre
de Soler, de Dorrego, de Balcarce,
de Rosas, de Alem; fue siempre el hombre
que se juega por otros hombres, nunca
por una causa abstracta; fue el anónimo
que se desangra en el barrial, vaciado
el vientre a puñaladas, como un perro.

Murió en el Paraguay; murió en los atrios;
murió la numerada muerte pública
del hospital; murió en los pendencieros
burdeles de Junín; murió en la cárcel;
murió al margen del turbio Maldonado.

. . . . . .

Y el Compadre que debió ser centro y nervio del cantar ciudadano, como lo fue Martín Fierro o Santos Vega en la literatura criolla... pasó a ser un muñeco de aserrín al cual cada uno le dio cuerda, para hacerlo hablar y caminar a su manera. ¡Compadre, cuánto manoseo injusto!... ¿Sabés lo que pasa?... Los que no saben de esto, te han confundido con el compadrito!... A ese compadrito al que vos mismo sacaste de una oreja, en un baile... y ya puertas afuera, entre las cargadas de la concurrencia le cantabas por tango esta copla:

"Vení nomás compadrito
cuchillito a la cintura,

salí al medio de la calle
si querés comer basura".

M. D. E. [Miguel D. Etcheberne]

LIBRERÍA DE VIEJO

París y el tango argentino

Algo volvió en el tango

El tránsito del tango por París quedó registrado en sus letras, en las cuales, por otra parte, es fácil seguir todos los pasos de sus diversas trayectorias, ya que los versos del tango han sido siempre voceros del tango mismo. *Paseaste por el mundo / gallardo y halagüeño*, expresa el comienzo de *Canaro en París*, que rememora ese acontecimiento; pero la documentación emotiva muestra más a menudo el dolor y la angustia que coronaron las aventuras de los "expedicionarios" portadores de nuestra música, los cuales encontraron frecuentemente la miseria y el anonimato en lugar del triunfo y la riqueza. Tal es el caso de *Anclao en París*, síntesis de uno de esos pequeños dramas donde se amalgaman la indigencia y la nostalgia: *Tirao por la vida de errante bohemio / estoy, Buenos Aires, anclao en París; / curtido de malas, bandeado de apremio, / te evoco desde este lejano país...* Conmueve ese modo de dirigirse a la ciudad natal como si fuera una mujer que comprende y ampara; otro tango ocurre en el tango *Buenos Aires*: *Buenos Aires, como a una querida / si estás lejos, mejor hay que amarte / y decir toda la vida: / "Antes morir que olvidarte..."*. A su vez, el porteño que regresa, nostálgico, de la Ciudad Luz también puede cantarle, con melancolía, versos semejantes a aquellos del tango *Evocación de París*: *Era grande la alegría, / soñador el copetín; / serán siempre mis recuerdos / esas noches de París...* En el ir y venir del tango está latente, como es natural, la mujer de carne y hueso: en ocasiones es una porteña que quedó para siempre en la tierra lejana, como *La que murió en París*:

Yo sé que aún te acuerdas del barrio perdido,
de aquel Buenos Aires que nos vio partir;
que en tus labios fríos aún tiemblan los tangos
que en París cantabas antes de morir;

en otras son figuritas francesas despintadas de su propia ciudad: así las evocadas en *Mimí Pinzón* y en *Viviane de París...* Pero es más doliente todavía el caso de las muchachitas parisinas que los viajeros trajeron con ellos al regreso y luego se fueron consumiendo de pena y abandono en una Buenos Aires de también difícil conquista. En esta situación nos encontramos una vez más con *Madame Ivone* que, al tiempo de rodar por nuestras calles:

Ya no es la papusa del Barrio Latino,
ya no es la mistonga florcita de Lis...
ya nada le queda... ni aquel argentino
que entre tango y mate la alzó de París,

y semejante es el destino de *Griseta*, que *era la flor de París* y a la que *un sueño de novela trajo al arrabal*, para morir al fin, sola y marchita, *al arrullo funeral de un bandoneón*. Ese enlace del tango sentimental y criollo y el romanticismo de las *grisettes* dió lugar a múltiples engaños.

José León Pagano (hijo)

LA BIBLIA REA

Danza cabrera

Los bandoneones se estiran
como pibe perezoso,
las violas gimen de gozo
y los violines deliran,
las notas suaves se spiran
dando alegría a la fiesta,
nadie chilla ni protesta
y sin murmullos ni quejas,
van saliendo las parejas
al rezongar de la orquesta.

"Pichinanga" el violín reo
hace gala de armonía
y en la viola "Chipitría"
compadrea en un floreo.
"El Manco" hace el bordoneo
el contracanto el "Pelao"
y hay un violín acoplao
que es el "Zurdo Milanesa",
mientras el "Ciego Cabeza"
se luce en el arrugao.

De aquel patio, el emparrao,
una manos diligentes
coqueta y profusamente
¡cómo lo habían adornao!,
que el convento transformao
era una casa bacana
¡con qué voluntad y qué gana
caían los hijos del fango

para mandarse algún tango
¡pero muy de la banana!

El ocho y la refalada
empezó a verse en seguida,
el paso atrás, la corrida,
la vueltita y la sentada,
hasta el corte y la quebrada
no quedaron orejanos
pues trenzados mano a mano
entre bailarines ases
cepillaban los compases
de un tangazo, "El Entrerriano".

José Portocalo

LETRA PARA JUAN TANGO

Prólogo

Dicen que fué en las calles
de la Boca, o en Palermo;
otro, que en los Corrales,
la Batería o San Telmo.
Pero amigo, a mí se me hace
que el tango nació en el mismo
corazón de Buenos Aires.
¿Cómo? ¿Cuándo? ¿De qué sitio?
No le hace; deje que digan
cualquier cosa, pero sepa
que nació pisando ortigas,
echando pecho, aplomado,
con una estrella en la frente
y un silbo como de pájaro.

. . . . . .

Lo acunaron los galpones
—puñalito en la cintura—;
lo bailó *El Misto* de Flores,
y Rosaura, *La Ricura;*
un guapo de Balvanera
fermentó su levadura;
lo acarició en sus polleras
la tanita *Carmelucha;*
el *Vasco* Aín, en Europa,
deshilvanó sus costuras;
peinó su melena al medio
el estulero *Pavura*

y *El Mosquito*, en mi vereda,
lo ajazminó con la luna.
Le inicialaron la hilacha
Chacarita, La Maleva,
La Lora, Méndez, *El Tarta*
y hasta yo, en mi adolescencia,
le di lustre en la sentada
cuando apenas su apellido
en mi barrio deletreaba.

Presencia del tango

Oiga, che, hágase a un lao,
que pasa
con su magnolia, el tango.

. . . . . .

No te estires, Juan Tango,
no te estires;
tú no eres un burgués,
tampoco un pobre diablo,
que vuelca su tristeza en un café.

. . . . . .

No aventajes, Juan Tango,
no aventajes;
desprecia al funcionario,
al juez, al intendente,
al empresario
que han zurcido tu historia
en los prontuarios.

Castígalos, Juan Tango,
con las voces
del filo de tu canto.

El coplero

Esta es mi negra, sí,
baila conmigo;
cintura de amapola,
boquita de higo.

Está mi pena en vivo
por una hermosa;
me hace ojitos bailando
¡de mí se mofa!

Contigo pan y cebolla;
contigo hasta el fin del mundo,

¡y a la vuelta de la esquina
me negaste hasta el saludo!

Ocho, quebrada y corrida
—garabatos de mi tango—;
con los cortes escribía
su nombre en el encerado.

Testimonio lírico

Stampone, Salgán, Astor Piazzolla y Troilo
Con Pugliese te alhajan de gorjeos.
Cuerda de finas hebras de rocío,
te dispersas en ritmo, en vocinglera
melodía de espuma sobre el mundo;
eres entonces "pájaro campana",
"garganta de la aurora", chingolo de baldío,
rumor de picaflor sobre una dalia.

. . . . . .

Somos hermanos, somos hijos del mismo pueblo,
temblor, ráfaga suelta, gota de agua, sonrisa,
hilván de la penumbra en una calle,
mate amargo, bizcocho, cigarrillo, puchero,
frescura de rocío, parecita, silbido,
hoja de menta, luna colgada en un potrero,
sonido de cigarra.
Hablo tu misma lengua, Juan Tango; de tu nombre
llevo en mi corazón de sal una paloma,
una armónica, un grillo, una luciérnaga.
Soy tu hermano de leche hasta que venga
la muerte con su lámpara de polen
a quemarte los huesos, la mejilla
pegada a tus raíces.

RICARDO RODRÍGUEZ MOLAS

LA MÚSICA Y LA DANZA DE LOS NEGROS EN EL BUENOS AIRES DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

La Casa del Tango de los negros en 1802

Gracias a la amabilidad del doctor Ernesto Celesia hemos podido aclarar otros aspectos de las reuniones de los negros en los últimos años de la dominación española.

Este prestigioso historiador, puso en nuestras manos una importante documentación sobre este aspecto, que completa la mencionada anteriormente.

Se trata de un inventario y tasación de la casa donde se

reúnen los morenos, llamada *Casa y sitio del tango*. Esta última palabra nos llamó enormemente la atención, ya que vimos en ella a su idéntica, con la que se denomina en nuestros días cierta música popular. En latín el verbo *tango-is* significa tocar, palpar, tener contacto con mujer, gustar, probar, robar, etc.

Pero a pesar de esa identidad de significado del término latino, con lo que eran esas casas de *tango* de los negros porteños, recordemos que pocos años antes se designaba al lugar similar con la palabra *tambo*... Y sin querer ser filólogos, creemos que de *tambo* a *tango* hay un solo paso.

En una revista de finales del siglo pasado, debajo de un dibujo que representa a dos negros bailando, se encuentra escrita la palabra tango.

Sirva esto para suponer que la denominación de la popular música porteña tiene algún punto de conexión con el baile de los negros.

LUIS F. VILLARROEL

TANGO, FOLKLORE DE BUENOS AIRES

Lo que jamás se investigó

No han faltado ocasiones para que los musicólogos encaren un estudio serio y documentado sobre el tango. La actividad de los investigadores ha sido —y continúa siendo— de pródiga fecundidad en la Argentina. Sin embargo, sólo en contadas oportunidades y en trabajos a los que no se ha dado trascendencia, la búsqueda de antecedentes acerca del folklore de Buenos Aires ha merecido alguna atención de los eruditos musicales. Todo lo contrario de la actividad que esos musicólogos reservan a la música que ellos mismos califican de *culta* e incluso *vernácula*.

¿Puede decirse una insensatez mayor que esa denominación de música *culta*? No es aceptable que se asiente el carácter de *inculto* de ningún tipo de música. La música es sólo eso: música. Y es extender una gratuita ofensa, negar las formas populares de la música, que pertenecen al pueblo como una de sus formas de expresión y son —como el tango— una potente fuerza difusora que registra las vivencias de una ciudad como Buenos Aires.

.....

Aníbal Troilo, llamado a llenar, con su nombre y su quehacer de compositor y director, un ancho capítulo en la historia del tango, procede de la orquesta con la cual Elvino Vardaro había revolucionado los cánones estéticos de su época. Nació a la vida musical de Buenos Aires justo en los momentos en que concluía una etapa de la música porteña —aquélla de la improvisación y la ejecución *a la parrilla*— y había comenzado otra, la de los músicos mejor

dotados y de las orquestas que se avenían a las exigencias de las instrumentaciones.

Cuando asumía la responsabilidad de conducir un conjunto propio, Troilo estaba imbuído de los conocimientos esenciales en cuanto a la tarea que iba a desempeñar. De ahí que procurase —en la formación de su orquesta— enriquecer el sector de cuerdas con la incorporación del violoncello —ya usado antes por Fresedo— sabedor de que su nobleza de sonido agrega al tango matices profundos. Como detalle distintivo y personal, utilizó la combinación piano-contrabajo (equipo rítmico) para que, aparte del compás usual, acentuara un contra tiempo en las ejecuciones. El estilo de Troilo, presenciado desde sus albores por esta clase de síncopa, denotó una evidente preocupación por contrarrestar esa diferente acentuación rítmica, modulando en algunos pasajes, de cada ejecución, un vivaz retorno al *canyengue*, o modalidad compadre. El contraste logrado mediante la aplicación de esta fórmula personal en las orquestaciones, valorizó con nuevos matices a los viejos tangos y proporcionó una insospechada hondura tonal a las composiciones más modernas, incorporadas al repertorio de la orquesta. Un adecuado equilibrio de timbres sonoros en la versión íntegra —con pasajes en que las cuerdas o los bandoneones desempeñan el rol de selectivas o se combinan en empastes de verdadera armonía— vino a complementar el todo en la estilística del conjunto. Cuando llegó la fama, y los halagos del éxito distinguieron al joven director y compositor que era Aníbal Troilo, él mismo añadió a sus ejecuciones el matiz de unas pocas frases en las cuales luce su virtuosismo de instrumentista.

. . . . . .

Fecundo y valioso es el quehacer de otro músico de primer plano en el panorama actual del tango. Horacio Salgán, organista, compositor, director pianista, es positivamente uno de los que han invertido más paciente ejecutoria en la preparación de su futuro cometido como conductor orquestal. En radiotelefonía se lo recuerda desde que apareció en una minuciosa y comprensiva labor al frente de pequeños conjuntos dedicados al acompañamiento de vocalistas del tango. También en ese medio, arraiga la talentosa vocación que hace de Salgán uno de los mejores orquestadores de Buenos Aires. Todos esos elementos, unidos a una profunda suma de conocimientos musicales y a una cultura llamativa, colocan a Salgán en el hallazgo de su propio estilo. Su orquesta inaugura una labor muy ambiciosa, puesto que evade los cánones formales y constreñidos a las exigencias de la danza, para acercarse a realizaciones de honda creación musical. La modalidad que impone —y que hasta hoy se enriquece de día en día con la aparición de nuevos matices, hecho que confirma a Salgán como un estudioso siempre en vías de superación— reúne en una misma fórmula la síntesis

de lo mejor que un músico hubiera podido espigar tomando como fuente la extrema musicalidad de Fresedo, la modulación vigorosa de la frases musicales que ejercita Troilo, la ductilidad en la armonización reservada al sector de cuerdas de que hace gala Dave Rose, cierto acentuado espíritu porteño adueñado de los bandoneones —que emparenta con el marcado *canyengue* de Osvaldo Pugliese— y, en definitiva, todos estos elementos combinados en un equilibrio orquestal que no desdeña los contrapuntos y apela a alardes sonoros y efectistas, si es que ellos han de servir para completar el cuadro descriptivo imaginado por el compositor.

.....

Osvaldo Pugliese, que también procede de las filas de más aspiración entre las huestes del tango, ocupa un lugar de privilegio junto a las figuras de vanguardia. La modalidad personal que ha impuesto a las ejecuciones de la orquesta bajo su guía, se nutre en realidad de una cantidad de elementos primitivos, que él ha sublimado en una combinación musical donde la esencia rítmica acumula una generosa dimensión. La armonía transita por los tangos que toca Pugliese perezosamente, como a regañadientes, con un acento rezongón que sienta bien al tango y lo ubica retrospectivamente en su entrañable condición orillera. Un acento tan particular como el impuesto por Pugliese, tiene limitaciones fáciles de advertir en cuanto al repertorio. El carácter orillero que palpita en su modalidad expresiva, forzosamente confina la ejecutoria a los tangos que tienen cierto vigor arrabalero.

.....

En nuestros días, esta honda madurez del tango ha permitido agrupar un nuevo entusiasmo y múltiples vocaciones jóvenes para el intento de elevar musicalmente el tango hasta el rango del sinfonismo.

Dos enfoques esencialmente distintos y dos músicos de distinto temperamento han tomado sobre sí esa tarea. Uno de ellos es Mariano Mores, compositor de afinada sensibilidad (*Cuartito azul, Cafetín de Buenos Aires, El patio de la Morocha, Tanguera, Taquito militar, En esta tarde gris*, y muchos otros éxitos de delicado relieve, creados con sensibilidad afín a la de Cobián, por citar un antecedente dentro del tango), que ha preparado instrumentaciones para núcleos sinfónicos y ofrecido conciertos. Mores ha manifestado, sin embargo, una tendencia a glosar los motivos del tango mediante giros efectistas y la apelación a continuas alteraciones rítmicas. Frecuentemente, confluye a los ritmos vivaces del malambo o el triunfo, cuando no del preludio usual a la cifra, y al aplicar esas reminiscencias a la instrumentación sinfónica de los tangos, cae en el pecado de desvirtuar y alterar sensiblemente la esencialidad porteña de esas páginas. La suya es la línea definitoria del autor y ejecutante, que ya en el puesto de director encara valientemente

el uso de los timbres de la orquesta sinfónica, pero sin reparar, acaso, en que la materia prima que utiliza para esa transformación no ha sido previamente tratada y reducida a la condición pura de música, para después remoldearla a la usanza del menester sinfónico.

Astor Piazzolla procede a la inversa. El joven músico trabaja con desvelo en ese sentido. Sus mismas composiciones ya apuntan los cánones estrictos de un quehacer musical más ambicioso que el del simple bailable. *Prepárense, Para lucirse, Contratiempo, Triunfal, Lo que vendrá*, forman una *suite* que evidencia un nuevo módulo, más musical, más exigente en su estética, que invade al género y tiende a su trasformación. Cada una de ellas es una composición escrita para poner a prueba a los ejecutantes, y para volcarlos a una nueva modalidad, llena de matices, pero que en nada se apega al formalismo riguroso del compás metronómico de los fundadores, sino que lo trasciende sin que deje por ello de latir sin pausa, en cada una de las frases. Piazzolla funda una tendencia dentro del tango. La siguen ya numerosos compositores aglutinados en la línea vanguardista: Stamponi, Francini, etc. Además, con aquella *suite*, Piazzolla anticipaba su definitiva intención sinfónica.

1958

Jorge Luis Borges

POEMAS

El tango

¿Dónde estarán? pregunta la elegía
De quiénes ya no son, como si hubiera
Una región en que el Ayer pudiera
Ser el Hoy, el Aún y el Todavía.

¿Dónde estará (repito) el malevaje
Que fundó, en polvorientos callejones
De tierra o en perdidas poblaciones,
La secta del cuchillo y del coraje?

¿Dónde estarán aquellos que pasaron,
Dejando a la epopeya un episodio,
Una fábula al tiempo, y que sin odio,
Lucro o pasión de amor se acuchillaron?

Los busco en su leyenda, en la postrera
Brasa que, a modo de una vaga rosa,
Guarda algo de esa chusma valerosa
De los Corrales y de Balvanera.

¿Qué obscuros callejones o qué yermo
Del otro mundo habitará la dura
Sombra de aquél que era una sombra oscura,
Muraña, ese cuchillo de Palermo?

¿Y ese Iberra fatal (de quien los santos
Se apiaden) que en un puente de la vía,
Mató a su hermano el Nato, que debía
Más muertes que él, y así igualó los tantos?

Una mitología de puñales
Lentamente se anula en el olvido;
Una canción de gesta se ha perdido
En sórdidas noticias policiales.

Hay otra brasa, otra candente rosa
De la ceniza que los guarda enteros;
Ahí están los soberbios cuchilleros
Y el peso de la daga silenciosa.

Aunque la daga hostil o esa otra daga,
El tiempo, los perdieron en el fango,
Hoy, más allá del tiempo y de la aciaga
Muerte, esos muertos viven en el tango.

En la música están, en el cordaje
De la terca guitarra trabajosa,
Que trama en la milonga venturosa
La fiesta y la inocencia del coraje.

Gira en el hueco la amarilla rueda
De caballos y leones, y oigo el eco
De esos tangos de Arolas y de Greco
Que yo he visto bailar en la vereda.

En un instante que hoy emerge aislado,
Sin antes ni después, contra el olvido,
Y que tiene el sabor de lo perdido,
De lo perdido y lo recuperado.

En los acordes hay antiguas cosas:
El otro patio y la entrevista parra.
(Detrás de las paredes recelosas
El Sur guarda un puñal y una guitarra.)

Esa ráfaga, el tango, esa diablura,
Los atareados años desafía;
Hecho de polvo y tiempo, el hombre dura
Menos que la liviana melodía.

Que sólo es tiempo. El tango crea un turbio
Pasado irreal que de algún modo es cierto,
Un recuerdo imposible de haber muerto
Pelcando, en una esquina del suburbio.

ROBERTO CASSINELLI

BENAVENTE, GARDEL Y EL LUNFARDO

Volviendo a 1922, recordemos la visita a Buenos Aires del gran dramaturgo español don Jacinto Benavente, quien aprendió a cantar con entusiasmo los tangos y las canciones en boga que escuchó noche a noche al dúo Gardel-Razzano. Desde esa época inolvidable, el famoso escritor recientemente desaparecido, prestó especial atención a las letrillas de los tangos. Le preocupaba el "idioma" que se utilizaba en los versos, pues comprendía que en ellos se manifestaba un faceta importante del sentir popular, que estaba por encima del idioma español, ya que incluso podían prescindir de él los argentinos, para expresarse y entenderse...

—La verdad —le dijo don Jacinto a Carlos Gardel, en París, allá por el año 1929— es que vosotros habéis creado todo un idioma tanguista. Para un español no es fácil comprenderos, muchas veces... A veces me cuesta creer que exista realmente en Buenos Aires, gente que hable de esa manera... ¡Me cuesta creerlo, Gardel!...

La voz de Carlitos resonó como un cascabel al responderle:

—¡Póngale la firma, don Jacinto!...

—¿Quiere usted decir que sí? —preguntó sorprendido Benavente.

—Sí, don Jacinto... —sostuvo Gardel— ...¡Póngale la firma!...

En aquel almuerzo que se llevó a cabo en un restaurante del Boulevar des Capucines, estaba presente el escritor argentino Edmundo Guibourg, quien concurrió a pedido de Carlitos para "charlar" de algo con don Jacinto, ya que Gardel tenía miedo de hablar mano a mano con el célebre autor hispano. En este instante del diálogo, aclaró Guibourg:

—Aunque no sea realmente el idioma de los tangos el que se hable, existe un idioma popular lleno de deformaciones, al que llamamos "el lunfardo".

Cuando se despidieron del formidable viejo, Gardel le dijo a Guibourg:

—¡Qué me decís, Edmundo!... ¡Don Jacinto la tiene con el tango!...

—Así es, —respondió Guibourg mientras recorrían el amplio boulevar a pie para hacer la digestión—. Yo pensé que el tema central sería el teatro o la política. Ahora estoy seguro que Benavente

deseaba hablar con vos del cancionero de Buenos Aires... en fin, escucharte, preguntarte.. Gardel se rió con ganas. Movió la cabeza intencionadamente y dijo:

—¿Para eso te llevé a comer?... ¡Es inútil!... Una vez que pensaba balconearla mientras vos chamuyabas con el coso ése... me toca a mí, de rebote, dar una conferencia sobre el lunfardo, y el tango...

—No te olvidés, Carlitos, que el viejo le tiene ganas al lunfardo desde el año 1922, cuando concurrió invitado especialmente al Colegio Internacional de Olivos. ¡De esa fiesta salió loco de la vida cantando tangos!

—¡Con el que no pudo entrar en carrera fué con "El Ciruja"!... —agregó Gardel— ¿Te lo imaginás al viejo luchando por entender algo de la letra?

Edmundo Guibourg se golpeó la frente. Ahora se lo explicaba todo:

—¡Ya me parecía!... Para desentrañar el misterio idiomático de "El Ciruja" con sus problemas lingüísticos que ardía en deseos de investigar, el ocurrente Benavente... ¡te invitó a almorzar!...

VALENTÍN FERNANDO

EL LIMITE

De pronto, el murmullo de un disco que giraba —música de tango— rompió la quietud del aire.

Se sobresaltó como un animal azorado. Volvió la cabeza y descubrió hacia la izquierda, contra una pared la victrola eléctrica que por unas monedas dejaba escuchar mambos, jazz; y al volverse con todo el cuerpo para salir desde donde llegaba el tango, quien había destrozado el silencio denso de humo, palpó algo a su alrededor. Ahora le miraban. Quizás había pasado inadvertido un momento antes, porque un desconocido que llega a un café es semejante a un ruido de motor, al sol de la mañana, o a una hoja de árbol arrancada por el viento del otoño, y es —al mismo tiempo— (al levantar las cabezas para escuchar la música se irguieron, salieron de sí mismos) como un rayo de tormenta que hiende la noche en calma, en aquel café de barrio, en Caseros y Entre Ríos, de madrugada, una noche, al filo del invierno.

.....

Lucho no le respondió. En la mitad de la cuadra había luces y a medida que se acercaba a la puerta del *Santa Paula*, los acordes de la melodía se hacían más nítidos en la quietud llena de rumores de la noche. Era la música de un tango. Abajo, en la calle, los que no tenían *carnet* para entrar en el club, improvisaban sobre

la soledad de la vereda de mosaicos los firuletes del tango, que bailaban solos.

JULIO CÉSAR IBÁÑEZ

EL FAROL DE LA ESQUINA

I

El farol de mi esquina
es la estrella
que vuelve más bella
mi azul soledad...
Me recuerda
un cachito a la vieja,
porque ve mi tristeza,
me alienta y me besa,
y al alba se va...
El farol de la esquina
es mi amigo...
Él llora conmigo
si me ve llorar,
y en la mesa
de mis desvaríos
quedamos dormidos,
borrachos perdidos,
de tanto soñar...

II

Ahí vamos...
entreveraos en la esquina
la monja y la mina,
tomates, bocinas,
la guerra y la paz...
A esta mezcla nada escapa
y así la vida es un mapa
fiel del mundo que hizo Dios...
Y al farol, que desde arriba
ve locura y orfandad,
que al anochecer regresa
lo entuguria una tristeza
y hasta el alba no se va...

III

El farol de la esquina
es un alma

que mira con calma
el bien como el mal...

Él ha visto
llorar a Malena
y comprende, con pena,
que hay cosas mal hechas
sin querer el Mal...

El farol de la esquina
es mi amigo...
Mi verso lo nombra
con voz fraternal...

Cuando cierre
mi vida el postigo,
serán todo sombras
su estrella, la esquina,
la pobre mamá...

JUAN CARLOS LAMADRID

HOMBRE SUMADO

De Gardel

1

Fama de Carlos Gardel
toda de hombre y guitarra,
melancólica de estaños
y perfumada de paicas.

Fama de adiós, fama sola,
cantata de rompe y raja
y milagroso coraje
carpeteando en la garganta.

2

ESTABA en la mirada de la vida
y en el ropaje de las populares,
en el floreo varón de los porteños
y en el combate de los desolados;
solo,
con esa pinta brava de compadre
balanceando en los tacos militares
y barajando el chamuyar lunfardo
de cafiolos, de gratas y de rantes.

Y todo ello con delicadeza,
porque su voz nació para cantar
al hombre sólo y vertical del Tango.

3

Él, como todo hombre,
devoró lo que amaba.

4

FUÉ en la Ciudad recién llegada,
de flor corralonera y de pescante
guarnecida de cintas con un bordado taura
y el último caudillo que revoleaba el poncho
sobre la guitarra de Gabino.
Entonces todo era
la vida de cantar y de arrancar
una pasión de sangre sumergida,
de arrabales, ajenjos y cuchillos;
una furia de machos y de hembras
hacia el sexo fatal de los silencios.
Quién sabe por qué mítica bravura
o por qué extraña ausencia imaginada.

5

PINTA de Carlos Gardel,
lengue y lunar, pinta brava,
taquero compás de sombras
canyengueando por el alma.

Para que sueñe el otario
y se embalurde este rana,
vienen terciando los fueyes
un tango de puñaladas.

6

LOS barrios abren su clavel profundo
y en los bulines de la madrugada
un agua fresca canta su hermandad de los pobres.
Así llega la otaria que yuga por el bajo
y trae una fatiga desde fondos ardientes
y un mal olor de idiotas bebedores de gas.
Un zapato aburrido lanza su ojal al mundo
y es una mueca con sudor de seda,
¡pobre mina que zapa en la función de ratas
para este fioca de pañuelos pardos
que nunca ha de jugarse en un jotraba de
hombres

allí donde la vida es una luna rota
o un hilo de silencio
deslizando ganzúas de renuncia y coraje!

Así era tango y sangre
tu pasión de cantar amaneciendo en los lugares
donde el hombre es apenas
una mueca robada a la grandeza.

7

TIEMPO de Carlos Gardel,
redimida luz de fango,
carpusa de grata viejo
amurado en un estaño.
Me va faltando la vida
para cantarte, muchacho,
eternizado en la trampa
milagrosa de los tangos.

(A Minerva. 1952.)

HORACIO SALGAN

AUTENTICIDAD PARA EL EXTERIOR

Hablemos del tango en el exterior. Con la mejor intención, sin duda, se han hecho tentativas para adaptar el tango en su instrumentación, para complacer al público extranjero, agregándole saxofones, acordeón, trombones, etc. Sin perjuicio de que apoyemos todo intento de renovación con bases serias para dar variedad al tango, creo que hay que aspirar a que se toque y se conozca en el exterior de la manera a que estamos acostumbrados, es decir, con la inclusión del bandoneón y conservando en todo lo posible un "sabor" porteño. Que yo sepa, jamás nos han enviado fox-trots instrumentados para bandoneón y han hecho bien. Los que quisieron ejecutar jazz tuvieron que aprender saxofón y tan cierto es, que este instrumento era muy poco conocido hasta que comenzó el auge del género jazzístico. Por consiguiente, todo aquel que tenga interés en tocar el tango, como es, que aprenda bandoneón. No significa esto que una ejecución en la que no haya bandoneón no pueda ser un tango, pero en principio y para hacerlo conocer bien, es de desear su inclusión. En etapas sucesivas se podrán hacer todas las modificaciones posibles. Y que no andamos desencaminados en esta idea del bandoneón, es que en Japón y en Francia, por ejemplo, existen ya muchos amantes del tango que han aprendido este expresivo instrumento.

Tratemos pues, de hacer llegar al resto del mundo expresiones

genuinas de nuestra música popular y tengamos fe en el tango que tiene méritos de sobra.

1959

ENRIQUE DUCA

UNA ESTRELLA FUGAZ: LA ESCUELA VANGUARDISTA

No son nada cinco años en la marcha del tiempo. Este período solamente ha sido suficiente para que esa estrella fugaz que se denominó movimiento vanguardista, cruzara por el firmamento del tango y se produjera su declinación actual.

Fue en 1953 cuando nuestra generación tanguera más capaz, asombró en la Comisión Nacional de Cultura a Igor Markievich, interpretando una forma de tango que el viejo maestro desconocía e incluso ni sospechaba que existía.

Así salieron a la lucha, llevados de la mano por esa mística que habían inaugurado Cobián y Julio De Caro hace treinta años. Sus nombres llenaron páginas que han de ser inolvidables y estamos seguros han de perdurar en el recuerdo del público, porque la verdad siempre perdura:

Concierto en la Luna y Lluvia de estrellas, nos dirán eternamente del genio creador de Osmar Maderna; *Delirio* y *Tema Otoñal*, de la presencia de Enrique Mario Francini; *Lo que vendrá* y *Tres minutos con la realidad*, de la proyección de futuro en las obras de Astor Piazzolla; *Maquillaje*, de los hermanos Expósito, lo que se puede hacer cuando la calidad se amalgama para producir una obra. *Fugitiva* de Piazzolla que también, poéticamente, describe "el espiante de la mina"; *Preludio número tres*, de la gama musical que se puede volcar al tango cuando se tiene el talento de Roberto Pancera; *A fuego lento*, del concepto rítmico de Horacio Salgán y *Responso*, del sentimiento unido al talento de Aníbal Troilo.

ARTURO LÓPEZ PEÑA

TEORIA DEL ARGENTINO

Si nos paramos frente a un compadrito cuya silueta se retuerce sinuosa, tenemos la impresión de estar frente a uno de esos espejos cóncavos que, en los parques de diversiones, nos desconcertaban y divertían devolviéndonos nuestra imagen distorsionada. Lo mismo ocurre cuando, donjuanesco, le oímos decir "no me besés que me osido", o si lo vemos dibujar sobre el embaldosado piso del conventillo los arabescos de su *tango canyengue*. Hay algo más, sin embargo, que merece una detenida atención porque se nos

presenta con caracteres contradictorios. Todas estas compadradas que acabamos de enunciar nos hacen gracia; podríamos agregar, sin pizca de exageración, que nos hacen reír. Más una compadrada de eminentes relieves, cifra y compendio de la vida compadre, lejos de hacernos gracia nos deprime y emociona y parece, por tal motivo, convertirse en una categoría distinta. Es el gesto de la provocación.

.....

Nuestro hombre se sitúa en los arrabales de la ciudad; confundido y desasosegado al principio, siente, sin embargo, la atracción de las luces e inicia su lento avance hacia el corazón de la metrópoli. El no advierte, sin duda, que obedece a un plan histórico, que habrá de cumplirse a sus expensas. Y a medida que el compadre se interna en la ciudad, la ciudad se interna en él, pule sus aristas y lo somete a un extraño proceso de transformación. Los signos de esta metamorfosis se advierten fácilmente. Cae el ala del sombrero sobre los ojos, se entalla y acorta el saco, se abombilla el pantalón, la alpargata cede su lugar al zapato de afinada punta y taco militar, el pañuelo se hace pulcro y se atilda la melena, brillosa de grasa. El pavoneo, pesado y torcido, se aligera y requiebra; las manos al hablar se sueltan y dibujan, como las de las bailarinas españolas, filigranas en el aire. El lenguaje modifica su vocabulario, se enriquece con palabras de los más diversos orígenes y se puebla de coloridas metáforas. He aquí una interesante muestra de su lenguaje traslaticio. Dos compadritos están a punto de enfrentarse por un quítame allá esas pajas. Uno de la patota se acerca a su jefe y amigo y le ofrece un revólver para que se defienda. Este lo rechaza, solemne, con estas palabras: *Yo no peleo a máquina.*

En el tango las piernas se dislocan y entreveran: la pierna derecha hace como que avanza pero se detiene brúscamente para retroceder de inmediato y retornar prestamente al avance. Luego sobreviene el *ocho* y después la *sentada* y después cien figuras más que nos producen la impresión de un desorden perfectamente organizado. No hay duda alguna que se ha operado un cambio en la fisonomía general del compadre. A fuer de estilizado nos resulta irreconocible. Adviértese un cierto afeminamiento en su vestido y en sus maneras, y una pulcritud ausente en el desaliño compadre. Es que el compadre genuino ha desaparecido; más exactamente, se ha transfigurado en el compadrito.

José Sebastián Tallon

EL TANGO, EN SUS ETAPAS DE MUSICA PROHIBIDA

No parece inquietar demasiado a los argentinos de ahora la fama de lupanario que se atribuye al tango criollo desde los comienzos de siglo. Yo pertenezco a una vieja familia porteña de la clase media que se dividió, desde mucho antes de 1910, en tolerantes y prohibicionistas. Mi padre continúa hoy irreconciliable con el tango, al que conceptúa un baile de gente baja en su origen. Mi tío Roberto, su hermano menor, fue, a la inversa, un hombre del tango. En aquella época el tango daba al hombre que se le aficionaba una fisonomía psicológica muy peculiar. Hasta en las personas como mi tío Roberto, que no fue nunca, por supuesto, un hombre de suburbio, el tango era —como en los carreristas apasionados que vemos hoy— algo que, substancialmente, daba un tono a su personalidad. En el modo de ser, de pensar, de sentir, de comprender la vida, se era un hombre de tango. Dentro de nuestra clase social, mi tío era un hombre de educación discreta; sin embargo, el tango estaba en él de ese modo. Ser un hombre del tango significaba para él, simplemente, ser un hombre de Buenos Aires. Era el modo revolucionario que tenían los jóvenes del tiempo de sentirse porteño hasta las raíces de su ser. El sensualismo se había amotinado en las orillas, y la juventud no podía sufrir, sin tenerse por anticuada, o aburrida, o bobalicona, el desconocimiento del bajo fondo. Se padecía como un defecto físico la ignorancia de los secretos de la noche. En la sangre se oían los llamados de la alegría violenta de vivir, de la sexualidad estridente, de la libertad impúdica que ardía en los arrabales nocturnos. No culpemos hoy demasiado a aquellos muchachos que huían así de la vaciedad interior y del hastío pavoroso que atormentaba entonces a la ciudad. Pero veamos cuánto fundamento justificaba, por otro lado, la intolerancia del prohibicionismo. El rumor de marea que venía de los arrabales no era un rumor de pueblo, sino de malandrinaje. El tango no era meramente una música, una canción, un baile familiar o popular de ciertas horas alegres. Era algo consubstancial con el bajo fondo. Algo oriundo del lenocinio y de la amoralidad del compadrito. Y se había convertido en un modo de ser, en un estilo psicológico, en una manera de vivir. Quería pasar en definitiva, por ser una clave para diferenciarse como argentino. Y el prohibicionismo de los criollos decorosos como mi padre sentía que eso era ofender al pueblo argentino decente.

. . . . . .

Acababan de aflorar en la capital de la República —resultado de un movimiento inmigratorio como antes ni después se ha visto

en el mundo entero— muchedumbres de jóvenes sin cultura. Advenían con la carne huracanada de apetitos urgentes y pocos escrúpulos de orden moral, o ninguno. Disponían de una libertad de acción para las aventuras deshonestas como tampoco se ha visto antes muchas veces. Y, para colmo de tentaciones y de acicates a las pasiones instintivas más bajas, la ciudad estaba llena de dinero. En los arrabales se llegó a reputar como un zonzo a quien no había aprendido a ganar el dinero con facilidad y a gastarlo de la misma manera.

. . . . . .

Lo sexual psicopático, lo erótico relajado, lo venéreo petulante, estaba hasta en el modo de andar del compadrito mismo. El *confinflero* más infeliz merecía el título, sin embargo, por su fisonomía patente de profesional de la libido. A distancia se percibía su olor a casa pública, a degeneración mental, a heredo alcohólico, a erotomanía. El hombre del tango y no el tango era lo que rechazaba el pundonor nacional.

. . . . . .

En los años 5, 6, 7 y 8, "El Cívico", que transitaba de los veinticinco a los veintiocho de su edad, vivía en la pieza número 15 de *El Sarandí*, conventillo situado en la calle epónima, entre Constitución y Cochabamba. Su profesión consistía en la explotación de su mujer, "La Moreira", y en la pesca y tráfico comercial, al contado, de pupilas nuevas. El era de ascendencia italiana meridional (albaneses); ella, hija de andaluces gitanos.

. . . . . .

Cortés con todo el mundo, "El Cívico" se sentaba, para matear, en el patio. Entre los dedos enjoyados humeaba un cigarrillo "Vuelta abajo", "Atorrante" o "Siglo XX". Las moras vivas del conventillo le sonreían entonces, sin peligro y sin rubor, a escondidas de "La Moreira", enviando miradas de gloria a su apostura espléndida de varón, a su atavío, a su perfume, a las largas y enruladas guías de sus bigotes artísticos.

. . . . . .

Al atardecer, "La Moreira" se iba con otras al "café" de La Pichona, en la calle Pavón, entre Rincón y Pasco (barrio de lupanares), donde "trabajaba" como *pupila*, como *lancera*, como *proxeneta* y como *bailarina*. Como lancera, porque tiraba la lanza (la punga) a los giles alcoholizados y al gringuerío con plata; como proxeneta, porque era socia de su "marido" en eso de engatusar infelices y de venderlas como "novedades"; como bailarina, porque lo fue en grado sumo, y porque el "café" de La Pichona fue uno de los que ayudaron a darle al tango la fama de prostibulario que se le asigna. Ella era en la noche una mujer de tango. En las venas le murmujeaba la bravura gitana y, con ser tan femenina en su apariencia, y tan hermosa, en sus tareas sombrías era

de mucho "valor" como tiradora de daga, y de ahí su apelativo. Comúnmente usaba un puñal; pero, cuando debía aventurarse sola en las noches de más afuera o en los "negocios" difíciles —basta pensar en el resentimiento de los rufianes de menor cuantía, flojones, maulas, pero no por ello menos peligrosos, a los que ella quitaba sus mujeres—, salía con botas de caña alta, que llegaban casi a la rodilla, y en la derecha calzaba la daga o un sable bayoneta. No se olvide, los suburbios vivían una época de lujuria y violencia demenciales. Su figura: no muy alta, de formas perfectas, la voz sensual, como su rostro; como su andar; cutis de matiz aceitunado, pelo y ojos renegridos, nariz deseando, boca pequeña, busto opimo.

. . . . . .

No tenía nada de censurable, volvamos sobre la materia, el tango del bajo fondo en sí mismo. Lo que odiaban y temían las familias obreras y las de los barrios centrales de la clase media, era la disolución moral que encarnaba el compadre. La coreografía nocturna de los burdeles distaba mil leguas de quedarse en sí misma, como arte puro; y sobre ello, las intimidades del orbe perverso y de los que en él se revolcaban, no eran un secreto para nadie. En que no fuesen un secreto estaba, precisamente, lo horrible. En los hijos que volvían al amanecer y después se los sentía cargados de experiencias impúdicas, y muy envanecidos con ellas, la familia veía sin equivocarse las avanzadas de una invasión. Y así fue como sobrevino por fin la defensiva total: un corte, una quebrada, una sentada, un ocho, una corrida no tenían, en sí, nada de censurable; pero se hicieron tabú riguroso, por ser símbolo de la amenaza orillera.

. . . . . .

Pero estimo que una sociología a fondo del tango como bailable podría aventar las infamias acopladas a su tradición. Por mi parte estoy convencido de que el tango bailado en nuestros días por las familias, no es un hijo del traficante ni del prostíbulo, sino del pueblo proletario. De no ser así la popularidad del tango hubiese terminado pocos años más tarde —entre el 18 y el 25— con el colapso y la desaparición de los centros del delirio nocturno y de la efervescencia lunfarda.

Opino que el tango criollo no lo tomó el pueblo del compadrito ni el compadrito del pueblo.

. . . . . .

En el presente, la prohibición de las familias continúa en la misma medida en que las letras del tango, con la ayuda de la imprenta, de las grabaciones, de la radiotelefonía y del cinematógrafo, continúan con tantos versos malos y con tan evidente anacronismo, la añoranza sentimental del libertinaje.

En las dos primeras décadas del siglo —voy a insistir resu-

miendo— la nota psicológica que más caracterizó la corruptela de las masas juveniles insurrectas, fue la pornomanía, o sea, la apetencia cínica, pública y petulante, no solamente de lo sexual, sino de todos los atributos, signos, deformaciones, estímulos y ambientes. Por otra parte, el pueblo vivía en una promiscuidad oscura con el bajo pueblo y con el hampa. A los ojos de la Argentina civilizadora, lo que subía del contorno de la ciudad no podía ser más que barbarie. De manera que la reacción prohibitoria se colmaba de razones, de justificaciones y de un sentido cultural innegable. Pero no podría excusarse con un fundamento serio la ceguera de los años posteriores. Es algo intolerable, a mi parecer, que los prohibicionistas y los letristas aludidos no consigan descubrir, en el tango argentino que perdura, una creación popular. Para ambas actitudes mentales es el chusmaje lupanario lo que está en el origen. Y por lógica, aquellos todavía se obstinan, sin revisar su juicio, en negar el tango como una impudencia descarnada; y los letreristas, en afirmarlo con ese carácter. Sería una misión no pequeña de nuestros escritores, entre tanto, defender al pueblo del país de la piedra calumniosa que se le ha colgado del cuello. Creo que hace falta una crítica sostenida, para comenzar, de la literatura vernácula.

ROBERTO PUERTAS CRÜSE

PSICOPATOLOGIA DEL TANGO

El tango exhausto nada puede hacer. Desahuciado, impotente, se arrastra lastimero por los cafetines. Es inútil buscarlo por el centro, lo han "piantado" con su bandoneón.

1960

HORACIO A. FERRER

EL TANGO: SU HISTORIA Y EVOLUCIÓN

Los estilos interpretativos

Recapitulando: las fuentes de donde arranca el desarrollo musical del tango en su faz instrumental deben buscarse en Julio De Caro. Pero es de suma importancia señalar a la vez, el indiscutible valor que debemos atribuir a otras modalidades trascendidas en otros aspectos de la vida del tango.

Paralelamente a la tarea desplegada por De Caro y movido por Jénticas inquietudes de evolución musical, define Osvaldo Fresedo su peculiar estilo, esencialmente melódico y jugado sobre recursos acaso antinómicos a los empleados por De Caro: aquello que es vivacidad expresional, en Fresedo se torna placidez. La *rascada*

compadre que en el violín de Julio evoca dejos del andar caviloso y provocativo del compadrito es aplomada postura en las versiones impecables de la orquesta del autor de *Aromas*; tiene Fresedo excepcional intuición para conducir, hasta lo exquisito, las posibilidades y las riquezas del matiz. Lo que son anticipaciones y *rubatos* en De Caro, es riguroso respeto del *tempo* musical en Fresedo.

Pero, tal vez, por la razón de esos mismos elementos que constituyen la clave de su estilo, sea ésto más cerrado en sí mismo y proyecta en menor grado su luz hacia otros intérpretes. Dicho esto, a pesar de los importantes desprendimientos que significaron las modalidades de Carlos Di Sarli y Miguel Caló desenvueltas sobre las normas instauradas por Fresedo. Por ello, haciendo un balance de estas escuelas fundadoras, resulta que el tango de Julio De Caro está más sujeto a las vicisitudes de la vida ciudadana que el de Osvaldo Fresedo, más estereotipado y abstracto como imagen de la cosa rioplatense. Ambos configuran, promediando la tercera década del siglo, la primera plana de las tendencias evolucionistas. Juntamente con sus modalidades, coexisten otros temperamentos interpretativos, éstos de corte netamente conservador en su espíritu y en su exteriorización formal.

Juan Carlos Paz

EL TANGO

No me gusta el tango. Me parece la expresión de gente vencida que hace la crónica de sus fracasos individuales. Implica una actitud pasiva frente a la vida, que de ningún modo puedo admitir. Y nuestro folklore me aburre. Y eso sin entrar a debatir en qué medida es nuestro.

Astor Piazzolla

TANGOS PARA EL EXTRANJERO

He llegado a una conclusión —y creo haber ganado en experiencia—: estamos equivocados cuando en Buenos Aires suponemos que para el extranjero hay que hacer un tipo de tango acorde con las modalidades de los países a lo que se quiere llegar. Lo que gusta es lo autóctono nuestro, lo que hacemos acá todos los días.

—Creo que los conjuntos que salgan del país, deben ser dirigidos por músicos, en el sentido cabal de la palabra y si es posible que el director sea a su vez orquestador, caso contrario, deberá llevar uno bueno en el conjunto. Digo esto, porque en muchos lugares no se puede contar con cuerdas, bandoneones no existen y los instrumentos de viento hay que adaptarlos al tango. También

porque a veces no se disponen músicos como para formar conjuntos chicos y otras conjuntos grandes. Todo aquel que salga del país, debe llevar entre sus músicos a solistas de reconocida capacidad, dado que la labor de éstos es preponderante. Es posible que en muchas partes no entiendan el tango, pero nunca podrán decir que el pianista, por ejemplo, no toca bien si se trata de un buen instrumentista. En cuanto al tango cantado, se puede superar la diferencia de idiomas, merced a melodías sencillas que lleguen al oído de los oyentes.

José Portogalo

GUITARRA AUSTRAL DE AMERICA

Milagro del Buen Aire

Vienen y salen todos los oficios; los hombres
anónimos que suman la alegría
en la brisa que trae primicias del Buen Año
con mi padre que abría las puertas de la aurora
en los abigarrados mercados de la orilla
—arrabal de los cardos y el silbido—
y también con mi madre que oreaba nuestra ropa
y cuidaba, atareada, la papas del puchero
tararcando, efusiva, "La Morocha".

. . . . . .

Y me digo: son roncos camiones de la Industria;
galpones metalúrgicos, curtiembres y barracas;
deshilados gruñidos de perro cachaciento;
carozo de duraznо; mate dulce
y pregón paseandero: ¡sandía colorada!;
café "Los Inmortales"; tardecita
recostada en la esquina mirona de Carriego,
en el dicharachero refrán del cuarteador,
también como una lumbre nocturna en la payada
bochinchera del negro diablón Gabino Ezeiza
y en el tango nochero, taconeado, de Cele
que te canta en Corrientes y Esmeralda
con Carlitos Gardel, su "Mano a mano".

1961

Ernesto José Castillón

EN BUSCA DEL TANGO PERDIDO [1]

Después de la reunión que se llevó a cabo el sábado pasado en Comar, en la cual un grupo de personas —altísimas jerarquías del tango— se adhirió a un memorial que se presentará al presidente de la República, reclamando el cumplimiento de la ley 33.711, que obliga a la utilización del cincuenta por ciento de música nacional a través de todos los medios de difusión, y dejando de lado el matiz jurídico que plantea la no observancia de un precepto legal, conviene puntualizar que sería lamentable que se confíe exclusivamente en este resorte para operar la tan necesaria reacción de nuestra música en el favor popular.

Por eso, antes de seguir adelante en esta materia, debe aclararse que, obtenido el triunfo en la gestión de corte administrativo que se inicia, se logrará, es evidente, que por radiotelefonía, televisión, confiterías, salones de baile, etc., se difunda un cincuenta por ciento de música nacional; pero, si no se levanta la mira, no bastará dicha medida oficial para conseguir que el público la escuche o la baile. Sobre este aspecto de la cuestión vamos a extendernos.

En la reunión mencionada, los diversos oradores —hubo muchos, y cada uno trató un tema distinto— analizaron en forma exhaustiva las numerosas causas que pueden haber conducido a la actual situación de crisis que sufre el tango.

Alfredo Gobbi dijo que la decadencia del tango era debida a que se "fabricaban" éxitos a espaldas del público; Jorge Vidal insinuó que la invasión de música foránea podía constituir una maniobra político-comercial; Adolfo R. Avilés se refirió a la indiferencia con que se trata nuestra música en organismos estatales que tienen ineludible obligación de difundirla, como Radio Nacional o Municipal; Maruja Pacheco Huergo relató una maniobra de las empresas grabadoras, etcétera.

A nuestro juicio, quien estuvo exactamente dentro de la cuestión fue Francisco Canaro, que expresó que tenía confianza en lograr la vigencia efectiva de la ley 33.711, pero que eso sólo no era suficiente, y agregó que para obtener lo que era motivo primordial de la reunión iba a ser preciso que todos se despojaran de su egoísmo y dejaran de lado intereses personales y mezquinos. En apoyo de su tesis refirió a la concurrencia la manera có-

[1] Crónica publicada anónima en *La Nación* de Buenos Aires, el 16 de marzo de 1961.

mo "La Cumparsita" se convirtió en un éxito —en un momento dado todas las orquestas de Buenos Aires la ejecutaban—, y remató su exposición concluyendo que un repertorio exclusivo es un error y que era obligatorio comprender de una vez por todas que en la actualidad una sola orquesta o un solo cantor no convertirían en el éxito que reclama el tango ni siquiera a "La Cumparsita". Se precisa que todos pongan el hombro en la empresa y romper con los clanes musicales que han paralizado el aporte de sangre nueva, tan adecuada para revitalizar el tango.

Es honesto consignar que a pesar de que fueron muy diversos los pareceres referentes a las causas de la crisis, y también variados los arbitrios aconsejados para salir de ella, fue a la postre unánime la adhesión a la opinión de Canaro: quienes pretenden salvar al tango de su estancamiento actual se identificarán en el futuro por su desinterés, y por su amplitud para aceptar cualquier manifestación, sin discriminación de fuente de origen.

Y ahora se explicará el título de esta nota, que habrá parecido un tanto rebuscado literariamente. No hay que desechar ninguna medida que pueda ser concurrente en la tarea de librar al tango del atasco en que se halla, pero lo que urge es salir sin demora a la busca de un tango, que ha de estar perdido, seguramente, en la cartera portapliegos de algún ignorado Mattos Rodríguez que deambula por los cafés de Buenos Aires, un tanto desalentado ya de apretar timbres de puertas que no se abren.

Por eso parece oportuno sugerir que se vuelvan a reunir Canaro, Firpo, Caló, Fresedo, Mores, Tanturi, Tania, Maruja Pacheco Huergo, Vidal, Gobbi, Piazzola, Avilés, Donato, Bayardo, Lambertucci, etc., y se les agreguen D'Arienzo, Troilo, Varela, De Caro, D'Agostino, Carmen Duval, Salgán, Francini, De Angelis, Pacheco, Federico, Stamponi, Rivero, Figari, Do Reyes y otros que escapan circunstancialmente a nuestra memoria.

Reunidos en Buenos Aires, sin prevenciones, acaso extraigan de sus repertorios inéditos el tango que alguien les alcanzó una vez, pero que por carecer de antecedentes familiares, amistosos o comerciales, estaba condenado, definitivamente condenado al silencio.

Sería interesante que se produjera un intercambio de opiniones musicales, y que de todos esos tangos se eligiera uno para comenzar —luego tendría que hacerse con otros—. Acto seguido habría que olvidar el trámite, y sin la más ligera reminiscencia, incluirlo cada uno en su repertorio. El paso final consistiría en hacer el anuncio de que en un mismo día todas las orquestas, todos los cantores, interpretarán por la radio, la televisión o desde los palcos escénicos, el tango "tal" de "Fulano de tal". Sólo entonces podría comprobarse si el oído del país se acostumbra o no, de nuevo, al tango.

Francisco García Jiménez

AL RODAR DEL ORGANITO

Fue el aire libre de los barrios ciudadanos el que llenó el resuello largo del tango para la superación y la perennidad. En el itinerario enrielado de los "tránguays" con su cornetería cadenciosa, iba sumando el otro suelto andar de los pianitos rodados, que entre la romanza de "La Verbena de la Paloma" —recién estrenada (1894)—, la marcha de "Aída" y el vals "Sobre las olas", ofrecían los tangos que venían rompiendo el fuego: "¡Pucha, que sos tremendo!", "La cara de la luna", "Tomá... y dam'el güelto".

Un rengo de pata de palo le daba manija al organito, y entre pieza y pieza pasaba su gorra pedidora de monedas y cobres, operación en que algunos de esos organilleros se turnaban con un gracioso monito que, como dirían hoy, "pertenecía al equipo". Y así se estableció un callejero *bailetín* (ocasional diminutivo porteño, más gráfico que el *bailete* español), bajo la mirada de algún tolerante *chafe*, mote del agente de policía de la época, de quepis y uniforme azul con vivos rojos.

En el crepúsculo del siglo, el *bailetín* transcurrió en el crepúsculo de los días. Las primeras estrellas pálidas fueron su techado, sobre la suburbana esquina de inmensa perspectiva. Los galanes firuleteros que salieron a lucirse en la calle dándole el "¡alto!" a los paseanderos organitos de Rinaldi-Roncallo o a los de Rangone (como se ve, dominaba la R en ese ramo), venían en línea directa de los primeros que florearon un "corte" y una "sentada" a cielo abierto: los matarifes de los Corrales, los carreros del Bajo —cargadores de bultos de la Aduana o de la arena "del Vizcaíno" y transportadores de pasajeros ultramarinos desde los barcos imposibilitados de atracar al muelle—, los troperos de las paradas carreteras de Constitución o del Once, tan alabanciosos de sus vehículos, que si uno de ellos pasaba canturreando la copla que hacía pie en aquello de:

> ¡Teng'una chata con cola,
> que sólo le falt'hablar!...

saltaba de inmediato el cascabel fanfarrón del otro:

> Apenas habla una chata,
> a mí me dice "papá".

Evolución del baile callejero

En la improvisada reunión danzante de la vereda se enlazaron primero hombres con hombres, aprendiendo y practicando las más

complicadas figuras, en un vértigo de torsos, piernas y pies. No agreguemos tacos, porque era notoria la generalidad de zapatillas y, cuando más, algunas se daban el lujo de ser bordadas. Después la atracción de la musiquita y la danza volcó a la calle la población de conventillos archimentados, como dos de San Telmo, por ejemplo: el interminable "de las Catorce Provincias" y el "de las Tres Naciones" habitado por mayoría de italianos, españoles y turcos. Las mocitas sacaban a ventilar sus volanderos percales. El *bailetín* se armó con toda la ley *canyengue* en las veredas más excéntricas, que en la evocación rechazan el neologismo de "pistas de baile" porque eran enladrilladas casi todas y con anchas losas imperfectas las menos. De ellas surgió la pichona nombradía tanguera del varón que iba para "punto alto":

Soy hijo de Buenos Aires,
me llaman "El Porteñito"...

o de aquel otro que apodaron "El Titere" por su flacura y su desgoznada osamenta que le permitía realizar las más retorcidas quebradas.

Allí encendería el comentario la moza de buen ver, que se dejaba *llevar dormida* o respondía obediente a un *ocho* repetido, mientras el compañero, firme en la baldosa, la manejaba en vaivén por la cintura de avispa, orgulloso de mostrar semejante "pimpollo de su ojal". Los apelativos adjudicados luego en la turbia fama, darían razón de algunas de aquellas heroínas decorativas del primitivo tango: "la ñata Aurora", "la tanita Luciana" o "la rubia Mireya".

. . . . . .

Toda la historia del tango está planteada en ese juego de anverso y reverso que en el traqueteo del organito cruza el pasado de Buenos Aires como prueba fehaciente, con ese poco de pudor que le hace preferir las contraluces del ocaso.

. . . . . .

En esa retirada sigilosa, pisoteando al paso, en algún charco, el reflejo puro de los astros, la carrindanga de la música vagabunda pudo parecer una réproba pecadora. Y si persistiera el pacato censor que señalara al organito de Rinaldi o de Rangone con su dedo y su anatema, culpándolo del posterior matonismo de algún muchacho o del desliz mundanal de alguna moza, le responderíamos que el organito está absuelto por los versos piadosos de Carriego:

¡Adiós, alma nuestra! parece
que dicen las gentes en cuanto te alejas
Pianito del dulce motivo que mece
memorias queridas y viejas...

Haríamos comprender al censor que han cambiado mucho las cosas... Que el organito se ha lavado de equívocos en la fuente

lustral de las calesitas de hoy, donde su ancianidad recaló y donde sus tangos del 900 suenan a consejos sosegados entre bisnietos vocingleros.

FRANCISCO DIBELLA

CASI ELEGÍA PARA EL TANGO

Tango,
que en los atardaceres de extramuros
gemía melancólico:
lo cantaron las pibas en los patios
y lo silbó el galán por las esquinas...
¡Ah, cuántas veces
en las noches de ronda y serenata
al son de vihuelas
se abrían las ventanas del suburbio
y palpitó de amor más de una hembra!...

Tango de Arolas, Greco, Saborido,
tango de Carlos Gardel,
que dio un salto a París
y lo bailó en Europa Valentino...
A tu conjuro
vibró con entusiasmo el malevaje
y absortas las parejas
dibujaron su rúbrica en el suelo...

Tango,
sinónimo de queja.
Tiene sollozos a veces de mujer,
de madre, novia, hermana...
Pero el tango es varón:
nació en el arrabal y es bien porteño.

JULIO CÉSAR IBÁÑEZ

A CÁTULO CASTILLO

A Cátulo Castillo, amigos, le debemos
el alma de más de una hermosísima canción.
Su voz le ha dado nombre a cosas que queremos,
que abrieron un sendero en nuestro corazón...

La infancia que perdimos, el organito triste,
la novia que olvidamos, un tiempo más feliz...
ternura sollozada por todo cuanto existe
y en la niebla se pierde para morir, al fin...

.....

Emoción
de Cátulo quebrada
por un llanto invisible de amor
y una angustia de antaño que apagan
taconeos de carancanfún.

Las cosas que el olvido se ha ido llevando lejos,
en una desmemoria de esquinas y perfil...
Mirar y ver que todo se va poniendo viejo
y que la calesita no gira para mí...

Volver de nuevo al barrio y hallar todo cambiado...
y descubrir de pronto que el barrio ya no está...
y que aquellas muchachas que el tiempo me ha robado,
lo mismo que María, con Cátulo vendrán.

José Luis Muñoz Azpiri

CAPRICHO ITALIANO

Tristeza de aquí y allá

Un mendigo cubierto de harapos debajo de uno de los puentes de la Frezzería, cerca de la plaza de San Marcos, suena, en un acordeón desvencijado y pringoso, *La cumparsita*. El reloj del Campanil dobla en la medianoche por "las miserias sin fin" y "Aquel que no tardará en morir". La tristeza asume idéntica intensidad entre los palacios góticos y las tapias arrabaleras. Quizás menos junto a las últimas.

El tango del emperador de Persia

El cha de Persia, Mohamed Reza Pahlevi pasea, de mañana, por la rambla del "Excelsior", sin corbata y con la chaqueta colgando de un hombro, como el dolman de un húsar. Tiene aspecto distante y retraído. Su pasión más notoria parece ser el baile. En la pista del hotel dibuja, noche a noche, los pasos de la serie inacabable de boleros, foxes o blues que desgrana la orquesta.

En una lengua internacional que va desapareciendo de Europa —*helas!*— (el *mauvais français*) para ser sustituida por otra de menor precisión y eufonía, el *misspeak English* (o pésimo inglés), Reza Pahlevi tiene a bien confesarnos:

—*J'aime bien le tango!*

Brenda K...., melancólica imagen de la patria, baila con él, *El choclo*. El tango del emperador del Irán se asemeja a una especie de danza retrospectiva, muy del gusto de los europeos, y parecida a aquella que el ex emigrante pullés, Rodolfo Guglielmi Valentino, ofreciera en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, vestido de chiripá, espuelas, un mantón de Manila y sombrero de castor.

ALGUNAS OBRAS DEL TEATRO ARGENTINO RELACIONADAS CON EL TANGO

Autores	*Títulos*	*Teatro*	*Compañía*	*Estreno*
ARÓSTEGUI, Abdón	Itusaingó	Doria (hoy Marconi)	Podestá-Scotti	- 1896
ARÓSTEGUI, Abdón	Julián Giménez	Circo Podestá (Rosario)	Podestá	24 - XII - 1891
CARUSO, Juan A.	Nobleza de arrabal	Variedades	Felipe Panigazzi	8 - X - 1919
CORTAZZO, Alberto P.	El Pardo Flores	Boedo	José Briebba	29 - XII - 1918
CHIARELLO, Florencio	Así se escriben los tangos	Buenos Aires	Enrique Muiño	8 - III - 1929
EICHELBAUM, Samuel	Un guapo del 900	Marconi	Discépolo	28 - III - 1940
ESCOBAR, Julio	Mozo: traiga otra copa, adaptación de *Lever de Rideau*, de Leopold Marchand.	Maipo	Dealessi-Morganti	26 - VII - 1924
FONTANELLA, Agustín	Chimango	?	?	- 1906
FONTANELLA, Agustín	Los amores de Giacomina	Nacional	?	25 - XII - 1909
FLORES, Mario y RICUR, Luis	A París, muchachos	Apolo	Ratti	13 - X - 1922
FLORES, Mario y RICUR, Luis	La canción del cabaret	Apolo	Ratti	6 - VII - 1933
GARCÍA VELLOSO, Enrique	Armenonville	Nacional	Arata-Simari-Franco	27 - III - 1920
GARCÍA VELLOSO, Enrique	El tango en París	Argentino	Parravicini	29 - X - 1913
GONZÁLEZ CASTILLO, José y WEISBACH, A. T.	Los dientes del perro	Buenos Aires	Muiño-Alippi	26 - IV - 1918
LINNING, Samuel	Milonguita	Nacional	P. E. Carcavallo	25 - VIII - 1932
MARTÍNEZ CUITIÑO, Roberto y RISELLI, Roberto	El mundo del tango	Nacional	Podestá-Ballerini	12 - XII - 1914
MERTENS, Federico y MALPATTI, Arnaldo	Aquella cantina de la Ribera	Liceo	Ruggero-Zárate	20 - VIII - 1926
MONES RUIZ, Juan Antonio (Música de Arturo DE BASSI)	Otra cosa es con guitarra	Politeama	Vittone-Pomar	6 - X - 1922
NOVIÓN, Alberto	El tango de la muerte	San Martín	Arata-Simari-Franco	5 - VIII - 1922
NOVIÓN, Alberto y ROMERO, Manuel (Música de Arturo DE BASSI)	Como se pasa la vida	San Martín	Arata-Simari-Franco	18 - II - 1921
PACHECO, Carlos Mauricio	Los disfrazados	Apolo	J. J. Podestá	21 - XII - 1906
PACHECO, Carlos Mauricio	Tangos, tongos y tungos	Nacional	Arata-Simari-Franco	28 - XII - 1918
PEDRO, Valentín de	El veneno del tango	Smart	Blanca Podestá	15 - IX - 1927
RITER, Salvador	Farras, taitas y milongas	Boedo	Antonio Podestá	11 - V - 1927

Romero, José Ignacio y Puertolas, Alberto S.	La otra noche, en un bailongo	Smart	Marcelo Ruggero	26 - IV	- 1929
Romero, Manuel	El bailarín del cabaret	Apolo	César Ratti	12 - V	- 1922
Romero, Manuel	Patotero, rey del bailongo	Buenos Aires	Muiño	31 - V	- 1923
Romero, Manuel y Contursi, Pascual	Percanta que me amurraste	Ópera	Vittone-Pomar	29 - VII	- 1920
Romero, Manuel y Weisbach, A. T.	El rey del cabaret	Smart	Simari-Franco	21 - IV	- 1923
Saavedra, Manuel	Chambergos y galeras	Circo Anselmi (Larrea y Lavalle)		4 - VIII	- 1906
Saldías, José Antonio	El bandoneón	Nacional	P. E. Carcavallo	6 - VIII	- 1926
Saldías, José Antonio	Siga el corso	Variedades	Marcela Waiss	7 - VI	- 1922
Schaeffer Gallo, Carlos	Canciones populares	Ópera	Vittone-Pomar	1 - X	- 1920
Schaeffer Gallo, Carlos y Alippi, Elías	La borrachera del tango	Buenos Aires	Muiño-Alippi	20 - X	- 1921
Soria, Ezequiel (Música de N. Abad Metán)	El año 92 (Revista)	Alhambra			- 1892
Soria, Ezequiel (Música de A. J. Reynoso)	El deber	Olimpo (Pueyrredón entre S. Fe y Arenales)		29 - X	- 1898
Soria, Ezequiel (Música de Eduardo García Lalanne)	El sargento Martín	Comedia	Julio Ruiz	19 - VI	- 1896
Soria, Ezequiel (Música de Arturo J. Reynoso)	Justicia criolla	Olimpo	Jerónimo Podestá	28 - IX	- 1897
Traversa, Juan Carlos y Luque Lobos, J.	El taita de Triunvirato	Apolo	César Ratti	13 - III	- 1922
Traversa, Juan Carlos y Luque Lobos, J.	La luz del cabaret	Maipo	Morganti-Gutiérrez	7 - VII	- 1923
Vacarezza, Alberto	El conventillo de la Paloma	Nacional	P. E. Carcavallo	5 - IV	- 1929
Vacarezza, Alberto	Tu cuna fué un conventillo	Nacional	Arata-Simari-Franco	21 - V	- 1920
Vacarezza, Alberto (Música de Francisco Payá)	Verbena criolla	Nacional	Vittone-Pomar	16 - IV	- 1918

Alberto P. Cortazzo

ÍNDICES

ÍNDICE GENERAL

PÁG.

CAPÍTULO PRIMERO: RAZÓN Y FINALIDAD DE ESTE TRABAJO 7

CAPÍTULO II: ESTIMATIVA LITERARIA DE LOS TEXTOS REUNIDOS

Artículo Primero: El tango a través de los diversos géneros literarios

§ 1. El tango en el teatro nacional 13

§ 2. El tango en el relato y la novela porteños 16

§ 3. El tango y la poesía argentina 18

§ 4. El tango y el ensayo 20

§ 5. El tango en la historia, la crónica y los viajes 24

§ 6. El tango y la filología 26

§ 7. El tango y la musicología 27

§ 8. La erudición 29

Artículo II: El tango y la literatura extranjera . 31

Capítulo III: CONTENIDO CONCEPTUAL DE LOS TEXTOS LITERARIOS SELECCIONADOS

Artículo Primero: Origen y evolución del tango a través de los testimonios históricos conservados por la literatura nacional

§ 1. Nacimiento del tango

PÁG.

I. OBSERVACIONES GENERALES 33

II. ETIMOLOGÍA DE LA VOZ *TANGO* 34

III. PERQUISICIÓN DE INFLUENCIAS

A) *Influjo indio* 34

B) *Influencia negra* 35

C) *La habanera* 36

D) *Tango andaluz* 36

E) *Herencias gauchas* 37

F) *El origen montevideano* 38

IV. TANGO Y FOLKLORE 40

V. RAÍCES ÉTNICAS EXTRANJERAS 41

VI. MILONGA Y TANGO

A) *Fechas* 42

B) *Forma cantable* 43

C) *Forma musical* 46

D) *Forma bailable* 47

VII. PROCREACIÓN DEL TANGO

A) *Nacimiento del tango* 48

B) *Primer crecimiento del tango* 49

C) *El primer tango* 49

§ 2. Desarrollo del tango

PÁG.

I. LAS DOS GUARDIAS 50

II. LA GUARDIA VIEJA (1880-1917) 51

III. ZONA DE TRANSICIÓN (1917-1925) 52

IV. LA GUARDIA NUEVA

A) *Períodos*

1º Período decarista 53

2º El tanguismo de Fresedo y Troilo 53

3º Período vanguardista 54

B) *Características* 57

V. VARIEDADES DEL TANGO

A) *Tango-milonga* 58

B) *Tango-romanza* 59

C) *Tango-canción* 59

VI. CRONOLOGÍA DEL TANGO 59

§ 3. El éxito del tango

I. CONQUISTA EXTERIOR DEL EXTERIOR 60

II. MÍTICA DEL ÉXITO EUROPEO 65

III. DECADENCIAS DEL TANGO 68

IV. EL FUTURO DEL TANGO

A) *La crisis del tango* 69

B) *Restauración del buen tanguismo* 74

Artículo II: El tango visto en sí mismo por los escritores argentinos

§ 1. Música

PÁG.

I. LOS PRIMEROS MÚSICOS 77

II. ASPECTOS PARTICULARES DE LA MÚSICA DEL TANGO 79

A) *Ritmo y melodía* 80

B) *La orquesta típica* 81

C) *Orquestación* 82

III. LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DEL TANGO

A) *Principios pobres e indecisos* 83

B) *Examen de instrumentos*

1º Violín 84

2º Guitarra 85

3º Bandoneón 85

4º Flauta 88

5º Piano 88

6º Instrumentos incorporados por la Guardia Nueva 88

§ 2. Danza

I. COREOGRAFÍA DEL TANGO

A) *De la milonga al tango* 89

B) *Desde que nace el tango*

1º Aparición de figuras características del tango 92

2º Personalidad específica de la coreografía tanguística 92

3º Descripciones de los pasos 93

4º Moralidad de la coreografía del tango . . . 96

pág.

II. LOS BAILARINES DEL TANGO 96
III. ¿CONFLICTO ENTRE LA DANZA Y LA LETRA? . . 99
IV. DANZAS NORTEAMERICANAS Y TANGO 101

§ 3. Canto

I. LOS VERSOS DEL TANGO

A) *Las primeras letras de tango*

1º Letras de milonga y letras de tango . . . 102
2º El primer tango con letra: su trascendencia 103

B) *Las buenas letras de tango* 104
C) *Las malas letras de tango* 107
D) *Idioma de las letras de tango* 109

II. EL TEXTO CANTADO 112

III. LOS CANTORES DEL TANGO

A) *El creador de las formas cantables del tango: Carlos Gardel* 113
B) *Mención de otros cantantes* 114

IV. ALMA QUE CANTA 115

Artículo III: La porteñidad del tango mostrada en el cotejo de las opiniones de los literatos

§ 1. ¿Herencia gaucha del *Martín Fierro*? . . 117
§ 2. Provincia y tango 118

§ 3. Porteñismo

I. ORIGENES ARRABALEROS 122
II. ¿SE INICIA EN EL SUR? 124
III. EL CENTRO SUSTITUYE A LOS BARRIOS 125

Artículo IV: Sociología del tango

§ 1. Clases sociales y tango

PÁG.

I. EL TANGO ES UN PRODUCTO SOCIAL 126

II. PUEBLO Y TANGO

A) *El pueblo del tango* 127

B) *Miserias de la época inicial* 128

C) *Conventillo y tango* 130

III. EL TANGO FUE IMPUESTO POR LOS HUMILDES

A) *El tango es creación de hombres anónimos* 131

B) *Oficios de los tanguistas primitivos* 132

§ 2. Ociosidad y tango

I. CAFÉ PORTEÑO Y TANGO 133

II. ALCOHOL Y TANGO 135

III. CABARETS Y TANGO 136

§ 3. Paralelo entre la evolución social del país y la del tango 138

Artículo V: Filosofía del tango

§ 1. Ética

I. MORAL SEXUAL Y TANGO

A) *Nace en el fango*

1º Adopción y motivación erótico-meretricias . . 140

2º Corrupción y disolución moral por el tango . 143

3º La defensa de la sociedad 143

B) *Líbido y tango*

1º Sensualidad y sexualidad en el tango . . . 144

2º Prostitución 146

C) *Reacción y superación* 147

Pág.

II. VIOLENCIA Y CRIMEN

A) *Malevos y tango* 148
B) *Compadres, compadrismos y tango* 152
C) *Compadritos y tango* 155
D) *Patoteros y tango* 157

III. VOLICIÓN Y TANGO

A) *Voluntad y carácter* 159
B) *Vicios y virtudes* 163

IV. MORALIDAD DEL TANGO ACTUAL 165

§ 2. Estética

I. ARTE Y TANGO 166

II. LITERATURA Y TANGO

A) *Los escritores y el tango* 167
B) *Teatro y tango* 168

§ 3. Psicología

I. LA RELACIÓN CUERPO Y ALMA EN EL TANGO . . . 170

II. EL DOLOR EN EL TANGO

A) *Tristeza* 172
B) *Alegría* 174
C) *Melancolía* 175
D) *El tema de la muerte en el tango* 175

III. LA PASIÓN DEL AMOR EN EL TANGO

A) *La pasión en el varón* 176
B) *La pasión en la mujer* 177

IV. SENTIMIENTOS Y SENSIBLERÍA EN EL TANGO . . 179

§ 4. Tanguedad

Pág.

I. CARÁCTER CULTURAL 181

II. EL TANGO, SÍNTESIS DRAMÁTICA DE LA VIDA PORTEÑA 183

III. MITO Y SUSTANCIA 184

IV. LA CRIOLLEDAD ESENCIAL DEL TANGO 191

ANTOLOGÍA DOCUMENTAL (CRONOLÓGICA) 193

ÍNDICES 439

ANTOLOGÍA DOCUMENTAL
INDICE ALFABÉTICO DE AUTORES

A

ALARCÓN, Eduardo: El tony que murió en escena, 1948 340
ALDAO, Martín: En el París que fue (1930-1931), 1945 288
ALIPPI, Elías y SCHAEFFER GALLO, Carlos: La borrachera del tango, 1921 233
ALIPPI, Elías y SCHAEFFER GALLO, Carlos: Es zonzo el cristiano macho cuando el amor lo domina, 1922 238
Almafuerte (Pedro B. Palacios): Milongas clásicas, 1906 199
ALVAREZ, José S.: Ver *Fray Mocho*.
ALVAREZ, Juan: Orígenes de la música argentina, 1908 203
Americus (Enrique Loncán): Mirador porteño, 1932 296
Anónimos: Ver EL HOGAR y MARIANNE.
ANZOATEGUI, Ignacio B.: Extremos del mundo, 1942 326
ANZOATEGUI, Ignacio B.: Luna Park, 1953 370
ARETZ, Isabel: Música tradicional argentina, 1946 331
ARIAS, Abelardo: La vara de fuego, 1947 335
ARIAS, Abelardo: París-Roma: de lo visto y lo tocado, 1954 372
ARLT, Roberto: Aguafuertes porteñas: Mala junta, 1930 285
ARLT, Roberto: Los siete locos, 1929 280
ARÓSTEGUI, Abdón: Ituzaingó, 1895 195
ARÓSTEGUI, Abdón: Julián Giménez, 1890 194
AYARRAGARAY, Lucas: El compadre, 1928 271
AYESTARÁN, Lauro: La milonga, 1948 340
AYESTARÁN, Lauro: La música en el Uruguay: Los tangos de 1807 y 1808, 1953 361

B

BASSI, Arturo de y MONES RUIZ, Juan Antonio: Ver MONES RUIZ Y BASSI.
BATES, Héctor y Luis: La historia del tango, 1930 306
BAYO, Ciro: Romancerillo del Plata: Milongas y payadas, 1913 209
BELTRÁN, Oscar R.: El tango, 1936 308
BENAROS, León: Arolas, 1940 334
BERNÁRDEZ, Francisco Luis: Menosprecio del centro y alabanza del arrabal, 1954 372
BORGES, Jorge Luis: El idioma de los argentinos, 1928 272
BORGES, Jorge Luis: El tamaño de mi esperanza, 1926 266
BORGES, Jorge Luis: Historia Universal de la Infamia: Hombre de la esquina rosada, 1933 298
BORGES, Jorge Luis: Poemas (Segunda edición): El Tango, 1958 414

C

CADICAMO, Enrique: La luna del bajo fondo, 1940 322
CADICAMO, Enrique: Viento que lleva y trae, 1945 325
CAMBOURS OCAMPO, Arturo: Suburbio mío, 1930 285
CAMINO, Miguel A.: Chaquiras, 1926 256
CANARO, Francisco: Mis bodas de oro con el tango. Mis memorias. ¿Cuál fue el primer tango que se ejecutó en París? 400
CANEL, Casto: El tango de la guardia vieja, 1956 396

CARELLA, Tulio: El tango: mito y esencia, 1956 391
CARUSO, Juan A.: Nobleza de arrabal, 1919 226
Carlos de la Púa (Carlos Muñoz): La crencha engrasada, 1928 278
CARRIEGO, Evaristo: Misas herejes, 1908 204
CASADEVALL, Domingo F.: El tema de la mala vida en el teatro nacional, 1954 373
CASSINELLI, Roberto: Benavente, Gardel y el lunfardo, 1958 416
CASTILLA, Eduardo S.: Tangos y tangos, 1932 294
CASTILLA, Eduardo S.: Tiempo de tango fuera de tiempo 1955 385
CASTILLO, Cátulo: Prólogo a Celedonio Flores, 1951 353
CASTRILLÓN, Ernesto José: En busca del tango perdido, 1961 430
CLEMENCEAU, Georges: Notes du voyage dans l'Amerique du Sud: Les plaisirs du "campo", 1910 205
CONTURSI y ROMERO: Ver ROMERO y CONTURSI.
CORTAZAR, Julio: Bestiario: Las puertas del cielo, 1951 354
CORTAZZO, Alberto P.: El Pardo Flores, 1918 223
CUNNINGHAME GRAHAM, Roberto B.: Le tango argentino, 1914 . 216

CH

CHIARELLO, Florencio: Así se escriben los tangos, 1929 280

D

DEVOTO, Daniel: La flor de la rosa, 1952 360
DEVOTO, Daniel: Sobre paremiología musical porteña, 1951 355
DIBELLA, Francisco: Casi elegía para el tango, 1961 434
DUCA, Enrique: Una estrella fugaz: la estrella vanguardista, 1959 .. 422

E

ECHAGUE, Juan Pablo: Ver *Jean Paul.*
EICHELBAUM, Samuel: Un guapo del 900, 1939 319
EL HOGAR: El tango argentino en Paris, 1911 208
ESCOBAR, Julio F.: Mozo, traiga otra copa, 1924 253
ETCHEBARNE, Miguel D.: Juan Nadie, 1953 375
ETCHEBARNE, Miguel D.: La influencia del arrabal en la poesía argentina culta, 1955 387
[ETCHEBARNE, Miguel D.] (M. D. E.): Librería de viejo: Paris y el tango argentino, 1957 406

F

FERNANDO, Valentín: Cara o seca, 1948 343
FERNANDO, Valentín: El límite, 1958 417
FERNANDO, Valentín: La calle tiene sus hijos, 1947 337
FERRER, Horacio A.: El tango: su historia y evolución: Los estilos interpretativos, 1960 427
FERRER, Horacio A.: Introducción al tango, 1956 397
FLORES, Celedonio: Chapaleando barro: Carlos Gardel, 1929 281
FLORES, Facundo: El tango: una realidad histórico-popular que se pretende desvirtuar, 1954 376
FLORES, Mario y RICUR, Luis: La canción del cabaret, 1923 246
FLORES, Mario y RICUR, Luis: A Paris, muchachos, 1922 239
FONTANELLA, Agustín: Chimango, 1912 209
FONTANELLA, Agustín: Los amores de Giacumina, 1906 199
FOTHERINGHAM, General Ignacio H.: La vida de un soldado, 1908 204
FRANCINI, Enrique: ¡El tango es hasta bailable!, 1957 402
FRANK, Waldo: América hispana, 1931 289
Fray Mocho (José S. Alvarez): Del suburbio, 1903 198
FRENCH, Alfredo: Las de Wison, 1918 223

G

GACHE, Roberto: Baile y filosofía, 1922 239
GALVEZ, Manuel: Historia de arrabal, 1923 248

GALVEZ, Manuel: Hombres en soledad, 1937 317
GALVEZ, Manuel: Nacha Regules, 1919 227
GALVEZ, Manuel: Tangos, 1925 254
GANDOLFI HERRERO, Augusto: Ver *Juan Guijarro*.
GARCIA JIMENEZ, Francisco: Al rodar del organito, 1961 432
GARCIA JIMENEZ, Francisco: Vida de Carlos Gardel, contada por José Rozzano: En el viejo Armenonville, 1945 329
GARCIA VELLOSO, Enrique: Armenonville, 1920 229
GARCIA VELLOSO, Enrique: Gabino el mayoral, 1898 198
GARCIA VELLOSO, Enrique: El tango en París, 1913 210
GERCHUNOFF, Alberto: El hombre que habló en la Sorbona, 1928 .. 275
GHIRALDO, Alberto: Carne doliente: la llaga al aire, 1906 200
GIACOBBE, Juan Francisco: La Argentina se expresa en su música: El tango, 1947 338
GILARDI, Fernando: La mañana, 1937 318
GIRONDO, Oliverio: Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, 1921 234
GIRRI, Alberto: Líneas de la vida: Memoria de Gardel, 1955 388
GOBELLO, José: Lunfardía, 1953 362
GÓMEZ BAS, Joaquín: Barrio gris, 1952 361
GÓMEZ CARRILLO, Enrique: El encanto de Buenos Aires, 1914 218
GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Interpretación del tango, 1949 346
GONZALEZ ARRILI, Bernardo: Buenos Aires, 1900, 1951 356
GONZALEZ ARRILI, Bernardo: Calle Corrientes entre Esmeralda y Suipacha (Comienzos del siglo XX), 1953 363
GONZALEZ CASTILLO, José y WEISBACH, Alberto T.: Los dientes del perro, 1918 224
GONZALEZ TUÑON, Enrique: Tangos, 1926 257
GONZALEZ TUÑON, Raúl: Miércoles de ceniza, 1928 276
GUEDALLA, Phillip: Argentina Tango, 1933 299
GUGLIELMINI, Homero M.: Carlos de la Púa, cantor del arrabal, 1950 352
GUGLIELMINI, Homero M.: La galería de espejos, 1953 364
GUIRALDES, Ricardo: El cencerro de cristal [1911], 1915 207
GUIRALDES, Ricardo: Raucho, 1919 221

H

HERNANDEZ ARREGUI, J. J.: Imperialismo y cultura: El tango como reflejo social, 1937 401
HERRERO MAYOR, Avelino: Lengua, diccionario y estilo, 1938 318
HERREROS, Pedro: Buenos Aires grotesco y otros motivos: Paseo de Julio, 1922 240
Hugo Wast (Gustavo Martínez Zuviría): La que no perdonó, 1923 .. 252
Hugo Wast (Gustavo Martínez Zuviría): Pata de zorra, 1924 252

I

IBAÑEZ, Julio César: A Cátulo Castillo, 1961 434
IBAÑEZ, Julio César: El farol de la esquina, 1958 418
IBAÑEZ, Julio César: Malena se ha quedado sin poeta (A Homero Manzi), 1954 377
IBARGUREN, Carlos: De nuestra tierra, 1917 223

J

Jean Paul (Juan Pablo Echagüe): Una época del teatro argentino, 1913 214
Juan Guijarro (Augusto Gandolfi Herrero): Ocho pasado meridiano, 1939 321

K

KEYSERLING, Conde Hermann: Meditaciones sudamericanas, 1931 .. 291
KLAPPENBACH, Horacio R.: Prólogo a Buenos Aires, 1955 389

L

LAMADRID, Juan Carlos: Hombre Sumado: De Gardel, 1958 419
LAMADRID, Juan Carlos: El tango, 1951 357

LAMADRID, Juan Carlos: Tango y tanguismo, 1953 365
LANUZA, José Luis: Morenada, 1946 332
LARRAGUE, Pedro Luis: Vidas en la bruma, 1943 327
LARRETA, Enrique: En la pampa, 1955 390
LASCANO TEGUI, Vizconde de: Muchacho de San Telmo, 1954 378
Last Reason (Máximo Sáenz): Elogio del gotán, 1926 258
LIACHO, Lázaro: Dialéctica del tango, 1954 379
LINNING, Samuel: Milonguita, 1922 241
LONCAN, Enrique: Ver *Americus*.
Lopecito: El compadre, 1957 405
LÓPEZ FLORES, Joaquín: Danzas tradicionales argentinas, 1954 ... 380
LÓPEZ PEÑA, Arturo: Teoría del argentino, 1959 422
LUGONES, Leopoldo: La musique populaire en Argentine, 1914 219
LUGONES, Leopoldo: El payador, 1916 221
LUQUE LOBOS y TRAVERSA: Ver TRAVERSA y LUQUE LOBOS.
LYNCH, Ventura R.: Folklore bonaerense, 1883 193

M

MALFATTI, Arnaldo y MERTENS, Federico: Ver MERTENS y MALFATTI.
MARECHAL, Leopoldo: Adán Buenos Aires, 1948 343
MARIANNE (Revista de París): Nota sobre el tango, 1913 215
MARTINEZ CUITIÑO, Roberto y RIBELLI, Roberto: El mundo del tango, 1914 217
MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel: La cabeza de Goliath, 1940 324
MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel: Radiografía de la pampa, 1933 .. 300
MARTINEZ ZUVIRIA, Gustavo: Ver *Hugo West*.
MATURANA, José de: Poemas de la calle, 1911 208
MAZO, Marcelo del: Los Vencidos (2ª serie), 1910 206
M. D. E.: Ver [ETCHEBARNE, Miguel D. J.]
MELIAN LAFINUR, Alvaro: Sabor del tango, 1953 367
MERTENS, Federico y MALFATTI, Arnaldo: Aquella cantina de la ribera, 1926 260
MIHURA, Miguel: Mis memorias: Daniel Estévez, 1948 342
MOLINS, Mario Alberto: Glosario del tango, 1947 340
MONES RUIZ, Juan Antonio y BASSI, Arturo de: Otra cosa es con guitarra, 1922 243
MUÑOZ, Carlos: Ver *Carlos de la Púa*.
MUÑOZ AZPIRI, José Luis: Capricho italiano, 1961 435

N

NOVIÓN, Alberto y ROMERO, Manuel: Cómo se pasa la vida, 1921 . 235
NOVIÓN, Alberto: El tango de la muerte, 1922 243

O

OLIVARI, Nicolás: La musa de la mala pata, 1926 260
ORTIZ ECHAGUE, Fernando: Pasajeros, correspondencia y carga, 1928 277

P

PACHECO, Carlos Mauricio: Los disfrazados, 1906 200
PACHECO, Carlos Mauricio: Tangos, tongos y tungos, 1918 225
PAGANO, José León (hijo): La Biblia rea, 1957 407
PALACIOS, Pedro B.: Ver *Almafuerte*.
PAZ, Juan Carlos: El tango, 1960 428
PAZ, Juan Carlos: Introducción a la música de nuestro tiempo, 1955 . 391
PEDRO, Valentín de: El veneno del tango, 1927 267
PEÑA, Oscar R.: Me encontré con un amigo, 1946 333
PIAGGIO, Juan A.: Tipos y costumbres bonaerenses: Caló porteño, 1889 193
PIAZZOLLA, Astor: Tangos para el extranjero, 1960 428
PINEDO, Manuel: El compadre, 1943 327
PORTOGALO, José: Guitarra austral de América: Milagro del buen aire, 1960 429

PORTOGALO, José: Letra para Juan Tango, 1957 408
PORTOGALO, José: Mundo del acordeón, 1949 347
PUERTAS CRUSE, Roberto: Psicopatología del tango, 1959 427
PUERTOLAS, A. S. y ROBLES, J. I.: Ver ROBLES y PUERTOLAS.

Q

QUESADA, Ernesto: El criollismo en la literatura argentina, 1902 .. 198
QUINTANA, Federico: En torno a lo argentino, 1941 325

R

RAMIREZ, Octavio: Enrique Discépolo ha hecho *Yira... yira...* sin saber música, 1931 291
RAMIREZ, Octavio: Tangos, 1931 292
RAMOS MEJIA, María Elena: Un hombre y su destino, 1953 369
REY, Adolfo: Notas de verano, 1914 220
RIBELLI, Roberto y MARTINEZ CUITIRO, Roberto: Ver MARTINEZ CUITIRO y RIBELLI.
RICCIO, Gustavo: Un poeta en la ciudad: Parque Goal, 1926 261
RICUR Y FLORES: Ver FLORES Y RICUR.
RIESE, Salvador: Facas, taitas y milongas, 1922 244
ROBLES, José Ignacio y PUERTOLAS, Alberto S.: La otra noche en el bailongo, 1929 282
RODRIGUEZ MOLAS, Ricardo: La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVIII y XIX, 1957 410
ROJAS PAZ, Pablo: El arte popular, 1930 286
ROMERO, Manuel: El bailarín del cabaret, 1922 245
ROMERO Manuel: Patotero, rey del bailongo, 1923 248
ROMERO, Manuel y CONTURSI, Pascual: Percanta que me amurasteis, 1919 228
ROMERO, Manuel y NOVION, Alberto: Ver NOVION Y ROMERO.
ROMERO, Manuel y WEISBACH, A. T.: Ver WEISBACH Y ROMERO.
ROSSI, Vicente: Casas de negros, 1926 262
RUBIANES, Raúl: Romance del amor nuevo, 1933 302

S

SAAVEDRA, Manuel: Chambergos y galeras, 1906 201
SACHS, Curt: Historia universal de la danza, 1921 236
SAENZ, Máximo: Ver *Last Reason*.
SALAVERRIA, José María: Civilización y criollismo, 1927 270
SALAVERRIA, José María: El tango conquista a Madrid, 1925 255
SALAVERRIA, José María: Tierra Argentina, 1910 207
SALDIAS, José Antonio: El bandoneón, 1926 265
SALDIAS, José Antonio: ¡Siga el corso!, 1922 245
SALGAN, Horacio: Autenticidad para el exterior, 1958 421
SCALABRINI ORTIZ, Raúl: El hombre que está solo y espera, 1931 293
SCIANCA, Arturo S.: Historia de la música argentina: El tango, 1933 304
SCHAEFFER GALLO, Carlos: Canciones populares, 1920 230
SCHAEFFER GALLO, Carlos y ALIPPI, Elías: Ver ALIPPI Y SCHAEFFER GALLO.
SENET, Rodolfo: Buenos Aires, alrededor de 1880, 1926 266
SILVA VALDES, Fernán: Agua del tiempo, 1921 238
SILVA VALDES, Fernán: Tango, 1930 286
SIMBOLI, Rafael: Una brillante conferencia de Arturo Lagorio sobre la música argentina, 1929 282
SORIA, Ezequiel: El año 92, 1892 194
SORIA, Ezequiel: El deber, 1898 197
SORIA, Ezequiel: Justicia criolla, 1897 196
SORIA, Ezequiel: El sargento Martín, 1896 195
SORIANO, Alberto: Un aspecto de la improvisación en el tango, 1956 398
STORNI, Alfonsina: Desovillando la raíz porteña, 1936 309

T

TABBUSCH, Berta de: El tranvía embrujado, 1933 303
TABOADA, Rodolfo M.: De la fauna porteña: La cancionista, 1946 . 334
TALAMÓN, Gastón O.: El cancionero popular y la música culta argentina, 1931 294
TALAMÓN, Gastón O.: Tango y jazz-band, 1928 278
TALLON, José Sebastián: El tango en sus etapas de música prohibida, 1959 434
TINAYRE, Madeleine: A propósito del tango argentino, 1929 283
TORRE REVELLO, José: Los orígenes de la danza, la canción y la música popular argentina, 1926 267
TRAVERSA, Julio C. y LUQUE LOBOS, José: El taita del Triunvirato, 1922 241
TRAVERSA, Julio C. y LUQUE LOBOS, José: La luz del cabaret, 1922 249

U

URIBE, Eduardo: Jazz criollo, 1929 284

V

VACAREZZA, Alberto: El conventillo de la Paloma, 1929 284
VACAREZZA, Alberto: Tu cuna fue un conventillo, 1920 232
VACAREZZA, Alberto: Verbena criolla, 1918 226
VALENTI, Roberto: Poemario porteño. Réquiem por Milonguita, 1934 305
VEGA, Carlos: Danzas y canciones argentinas, 1936 310
VEGA, Carlos: El tango andaluz y el tango argentino, 1932 297
VEGA, Carlos: Introducción a la coreografía del tango argentino, 1954 380
VEGA, Carlos: La coreografía del tango argentino, 1934 382
VERBITSKY, Bernardo: Calles de tango, 1953 371
VIDART, Daniel J.: El tango y la cultura rioplatense, 1951 358
VIDART, Daniel J.: Sociología del tango: El tango y su mundo, 1956 399
VILLAROEL, Luis F.: Tango, folklore de Buenos Aires, 1957 411

W

WEINGARTNER, Félix: El tango, 1920 233
WEISBACH, Alberto T. y GONZALEZ CASTILLO, José: Ver GONZALEZ CASTILLO Y WEISBACH.
WEISBACH, Alberto T. y ROMERO, Manuel: El rey del cabaret, 1923 250

Z

ZOCCHI, Juan L.: Historia psicológica del tango, 1950 348

ÍNDICE ONOMÁSTICO DE TODA LA OBRA

(Apellidos, seudónimos, personajes, instituciones, nombres geográficos, danzas, figuras de baile, instrumentos y obras musicales. No se han tenido en cuenta obras literarias, salvo excepciones.)

A

Abad Metán, N. 437
Adrián, E. 56, 72
Agrelo, P. 384
Aguirre, C. 355
Aieta, A. 51, 59
Ain, C. 63, 99, 408
Aizcán, E. 340
Aldao, M. 25, 62, 152, 288
AlderetaNúñez, R. 10, 40
Alejandra, reina de Inglaterra, 264
Alem, L. 405
Alemania, 381
Alfonso, L. 10
Alippi, E. 15, 136, 147, 233, 238, 437
Almafuerte (Pedro B. Palacios), 18, 105, 131, 168, 188, 199, 395
Alvarez, J. S. Ver *Fray Mocho*
Alvarez, J. 29, 35, 36, 203, 311
Amador, M. 67
América, 278, 294, 377, 429; América Central, 309; del Sur, 191
Américas (Enrique Loncán), 22, 136, 137, 177, 296
Amiel, F. 116
Antillas, 262
Anzoátegui, I. B. 10, 22, 41, 95, 107, 326, 370
Aragón, P. 88, 426
Aráoz, J. I. 332
Arata, I. 28, 49, 118, 331
Arias, A. 17, 26, 64, 98, 114, 120 133, 174, 333, 372
Aristóteles, 23, 185, 394
Arlt, R. 146, 147, 162, 280, 285
Armstrong, L. 367
Arolas, E. 40, 52, 89, 91, 189, 324, 359, 377, 415, 434
Aróstegui, A. 13, 28, 37, 39, 47, 194, 195, 312, 315, 331, 332, 339, 380, 436
Artigas, J. G. 287
Artola, H. M. 54, 82, 88
Arzac, L. 10
Avellaneda, 297
Avilés, A. R. 430, 431
Ayarragaray, L. 153, 156, 271
Ayestarán, L. 26, 38, 45, 46, 47, 340, 361

B

Bach, S. 181, 182, 358, 400
Bagno, R. del, 88
Baker, J. 63, 394
Balcarce, E. 58
Band, 85
Bardi, A. 51, 52, 58, 80, 365, 366
Bassi, A. de, 15, 146, 161, 242, 436
Bates, H. y L. 25, 35, 36, 37, 47, 46, 49, 306
Baudelaire, 105, 395
Bayardo, L. 431
Bayo, C. 20, 43, 44, 122, 153, 209
Bayón Herrera, L. 106
Bauzá, J. 304
Beart, G. 67
Becco, H. J. 10
Beethoven, 186
Belda, J. 85, 355
Beltrán, O. R. 108, 148, 308
Benaros, L. 10, 324
Benavente, J. 27, 111, 416, 417
Bernárdez, F. L. 23, 372
Berner Tag, 402
Bernstein, A. 52, 87
Bernstein, L. 88
Berto, A. 51, 324
Perro García, A. 157
Bettinotti, J. 232, 276, 405
Bevilacqua, A. 52, 304, 365, 372
Bianco, E. 73, 282, 283
Biblia, 185, 363, 407
Blasco Ibáñez, V. 66, 218
Blomberg, P. A. 168
Böhl de Fáber, J. N. 365
Böhr, J. 276
Borges, J. L. 19, 20, 21, 39, 44,

46, 48, 55, 72, 107, 109, 117, 121, 122, 124, 149, 151, 154, 156, 158, 168, 173, 174, 177, 180, 190, 266, 272, 298, 352, 374, 414
Boulangère, M. 55
Bosán S. 115, 336
Brasil, 72, 191, 309, 341
Buenos Aires, 23, 204, 356, 385, 406
Barrios: En general 70, 116, 122, 124, 125, 150, 305, 356, 385, 420; Arroyo Maldonado, 405; Balvanera, 154, 275, 408, 414, 426; Barracas, 129, 339, 377; Barrios del Alto, 274; del Bajo, 122, 432; del N., 124; Del S., 124; Bateria, 307, 377, 408; Belgrano, 137, 307, 328; Boca, 22, 55, 81, 138, 282, 283, 307, 319, 339, 377, 408; Centro, 125, 272, 372, 373, 374, 389; Cinco Esquinas, 274; Congreso, 377; Constitución, 25, 122, 193, 274, 425; Corrales, 48, 256; 408, 414, 432; Flores, 328, 385; La Quema, 275; Luna Park, 194, 370; Mataderos, 339; Mercados de Abasto, 48, 339, 377 y Spinetto, 339; Monserrat, 124, 149, 154, 272, 274, 275; Obelisco, 396; Once, 25, 122, 140, 193, 273, 274, 432; Palermo, 137, 138, 154, 272, 275, 319, 373, 377, 408; Parques *Goal*, 261 y de los Patricios, 377; Paseo de Julio, 136; Plazas Concepción, 307; Lorea, 307 y de la Victoria, 266; Puente Alsina, 297, 336, 377, 396; Recoleta, 48, 122, 266, 267, 328, 373; Retiro, 25, 150, 205, 274; Riachuelo, 173; San Telmo, 124, 138, 339, 377, 378, 393, 433; Villa Crespo, 284, 339; Villa Ortúzar, 345. *Calles*: Almirante Brown, 326; Andes, 329; Avs. Alvear, 329 y L. N. Alem, 136; Boedo, 228, 385; Buen Orden, 307; Cabildo, 307; Cánning, 328; Caseros, 417; Cochabamba, 425; Corrientes, 116, 125, 136, 137, 363, 386, 429; Chiclana, 305; E. Rios, 377, 417; Esmeralda, 116, 363, 386, 429; Estados Unidos, 307; Florida, 388; Independencia, 377; Lavalle, 329; Maipú, 136; Montes de Oca, 116, 386; Necochea, 81; Paraná, 136; Pasco, 425; Pavón, 426; Pueyrredón, 328; Rincón, 425; Rivadavia, 124, 377; Santa Fe, 328; Sarandí, 425; Solís, 307; Suárez, 81, 116, 386 y Suipacha, 363.
Bulterini, J. 304
Byron, Lord, 23, 105, 394

C

Cabarets de Buenos Aires: Armennonville, 135, 229, 329; Chantecler, 343; Tabaris, 369, 370
Cadicamo, E. 19, 79, 105, 110, 158, 187, 322, 328
Cádiz, 295
Cafés de Buenos Aires: A. B. C., 134; Atenas, 328; Botafogo, 136; Castilla, 134; Domínguez, 134; El Estribo, 133, 134; El Prado Español, 393; El Tambo, 368; El Vasco, 134; Hansen, 152, 296, 368, 393; Kioskito, 393; La Marina, 134; La Paloma, 134; La Pichona, 134, 425; La Red, 393; Los Inmortales, 133, 429; Petit Café, 297; Tarena, 393; Taranto, 368; Tropezón, 297; Velódromo, 393
Cafés de Paris, 62 222, 288
Cattaro, B. 73
Caldarella, R. 67
Caló, M. 57, 428, 431
Caló, R. 56
Cambours-Ocampo, A. 285
Camino, M. A. 19, 33, 48, 94, 132, 146, 150, 156, 256, 272, 273
Campoamor, M. 52, 304
Canaro, F. 28, 55, 56, 57, 73, 76, 107, 142, 280, 296, 363, 377, 400, 430, 431
Canaro, V. 177
Cansl, Casto, 77, 78, 396
Carnciolo, P. 88
Carella, T. 23, 24, 26, 41, 48, 49, 68, 84, 88, 94, 105, 120, 132, 139, 157, 167, 168, 171, 179, 182, 186, 209, 291
Carlos de la Púa (Carlos Muñoz), 19, 26, 35, 48, 97, 110, 111, 116, 141, 149, 163, 168, 278, 341, 352
Cartagena, 294, 296
Caruso, E. 51, 276, 436
Caruso, J. A. 15, 163, 226, 280, 363, 366
Carrère, E. 62, 388
Carriego, E. 18, 105, 106, 165, 188, 195, 204, 272, 285, 305, 352, 395, 429, 433
Carril, H. del, 114
Carroll, J. 55
Casa del Tango de los Negros, 38
Casa Rosada, 289
Casadevall, D. 23, 106, 142, 156, 158, 160, 169, 373
Cassinelli, R. 27, 171, 416
Castagnino, R. H. 78

Castellani, L. 188
Castilla, E. S. 22, 23, 26, 34, 35, 36, 48, 69, 71, 102, 106, 107, 114, 116, 119, 167, 170, 173, 179, 294, 385
Castillo, C. 106, 123, 126, 353, 434
Castiñeira de Dios, H. 10
Castrillón, E. J. 10, 26, 57, 72, 100, 430
Castriota, H. S. 51, 103, 359, 374
Castro, J. J. 396
Catulo, 23, 105, 395
Cayol, R. 106
Cejador, J. 360
Celesia, E. H. 38
Centenario (1910), 138
Cepeda, J. 465
Cezimbra, J. 341
Cervantes, 107
Cicco, M. de, 88
Cicerón, 34
Clemenceau, G. 41, 69, 178, 205
Clemente, J. E. 10
Cohián, J. C. 52, 89, 365, 366, 413, 472
Cohan, J. F. 282
Columbia Pictures, 55
Coll, R. 316
Condesa de Droghera, 264
Contursi, P. 15, 46, 51, 103, 104, 119, 228, 275, 276, 374, 437
Córdoba, 21
Corthia, P. 65
Corsini, I. 58, 114
Cortázar, J. 178, 354
Cortazzo, A. P. 10, 15, 61, 101, 223 436, 437
Correas, G. 360
Costas Argedas, H. 40
Covarrubias, J. 360
Crítica, 129
Cunninghame Graham, R. B. 25, 31, 62, 216, 217
Cuba, 42, 294, 298, 314

CH

Cha de Persia, 66, 435
Charle, 58, 114
Chase, R. V. 185
Chiappe, A. 306, 328
Chiarello, F. 16, 280, 436
Chicago, 352
Chile, 185, 191
Chocano, J. S. 18

D

D'Agostino, J. 431
Dante, 23, 105, 394
Dante A. Linyera, 106
Danzas: En general, 27, 68, 89, 92, 95, 96, 97, 98, 118, 141, 150 170, 182, 185, 193, 373, 380, 382, 383, 384, 426; Baile del candil 301, 373; Bambula, 203; Blackbottom, 237; Blues, 73; Boston, 61, 208, 364; Cake-walke, 237; Calipso, 73; Candombe, 35, 56, 262, 267, 278, 307, 308, 361, 362, 379, 380; Cirlito, 217, 252, 269, 391; Contradanza, 380; Cotillón, 381; Cuadrillas, 236, 381, 383; Cueca, 119, 196, 223; Czarda, 233; Chacarera, 119, 196, 391; Charleston, 237, 275; Cha-cha-cha, 73, 81, 118; Chotis, 89, 196, 306, 313, 325, 342, 381; *Danza* colombiana, 267; Entumidio, 351; Fox-trot, 237, 297, 421; Galopa, 236, 381; Gato, 119, 196, 200, 204,, 252, 351, 391; Gavota, 69, 236, 385; Guajiras, 207, Habaneras, 13, 34, 35, 36, 39, 42, 52, 59, 89, 90, 198, 200, 203, 204, 217, 262, 274, 295, 297, 298, 306, 308, 311, 312, 313, 314, 315, 342, 373, 381; Jazz-Band, 53, 65, 81, 101, 102, 118, 171, 278, 279, 288, 297, 366, 417; Jota, 171, 392; Lanceros, 306, 325, 381; Machicha, 237, 264; Malambo, 294, 351, 391, 413; Mambo, 39, 417; Mazurca, 25, 89, 90, 196, 217, 233, 236, 306, 313, 363, 380, 381, 383; Milonga, 25, 34, 35, 36, 37, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 51, 56, 80, 90, 102, 105, 112, 118, 122, 126, 128, 129, 150, 193, 197, 200, 203, 204, 205, 207, 210, 217, 223, 234, 241, 256, 262, 266, 267, 272, 274, 275, 297, 298, 304, 306, 307, 312, 313, 314, 315, 316, 324, 325, 339, 340, 341, 343, 351, 356, 357, 373, 391; Minué, 199, 223, 236, 291, 380, 381; One-step, 237; Ostendesa, 381; Paso Doble, 363; Paso Ruso, 381; Pavana, 223, 236; Pericón, 200, 203, 205, 217, 252, 269, 391; Polca, 89, 199, 236, 297, 306, 313, 325, 380, 381; Ranchera, 313; Redowa, 381; Rheinlander, 236; Rigodón, 381; Rock, 73; Rumba, 237; Scating, 381; Shimmy, 237, 241, 242, 297; Tango andaluz, 27, 34, 36, 37, 48, 59, 90, 290, 297, 298, 311, 312, 313, 314, 315, 357, 362, 373; Tango argentino, 13, 25, 27, 28, 36, 44, 48, 49, 50, 56, 57, 59, 60, 65, 99, 103, 117, 120, 149, 166, 173, 180, 218, 220, 236, 273, 294, 317, 332, 373; Tango criollo, 13, 28, 44, 49, 59, 60, 227, 316, 332, 362; Tango fantasía, 58, 233; Tango

melódico, 58; Tango milonga, 28, 46, 47, 48, 49, 52, 58, 59, 262, 307, 365; Tarantela, 171, 363, 392; Tjirle tejana, 212; Triunfo, 351, 413; Turkey-trot, 237, 264; Vals, 72, 90, 118, 197, 200, 208, 236, 306, 325, 363, 380, 381, 383; Varsoviana, 381; Zamba, 35, 199, 200, 203, 252.
David, R. 65
Daviller, C. 298, 314
D'Arienzo, J. 431
Darío, Rubén, 18
Deambroggio, J. (*Bachicha*), 67
De Angelis, F. 342
Debussy, 400
De Caro, J. 53, 54, 59, 82, 84, 88, 102, 162, 189, 191, 280, 359, 367, 427, 431
Del Carlo, H. 108
Delfino, E. 52, 59, 80, 165, 166, 175, 293
Demarco, M. 58
Demare, L. 58, 59
De María, J. 37
Derby, Lord, 264
Deval, H. 114
Devoto, D. 26, 34, 85, 90, 355, 360
Díaz, J. 396
Dibella, F. 434
Dios, 160, 396
Di Sarli, C. 57, 58, 80, 428
Discépolo, E. S. 78, 106, 129, 134, 159, 160, 173, 187, 291, 292, 296, 371, 404
Donato, E. 431
Dondo, O. H. 10
Dorrego, M. 405
Do Reyes, J. 431
Douglas, W. H. 185
Duca, E. 29, 54, 422
Dunham, K. 63, 394
Duquesa de Manchester, 264; y de Nolfork, 144, 264
Duval, C. 431
Duval, J. 63, 394

E

Echagüe, J. P. Ver *Jean Paul*
Eichelbaum, S. 16, 319, 426
Eduardo J. y P. 377
El Alma que Canta, 108, 296
Eleta, A. 68
El Hogar, 60, 117, 208, 272
Elio, F. J. 361
Ellington, D. 53, 102
Entre Ríos, 273
Epicuro, 159
Escobar, J. F. 15, 253, 436
España, 127, 240, 309, 314
Estados Unidos, 72, 270, 380
Estrada, Carlos A. 115, 156
Estudios, 112
Etchebarne, M. D. 20, 23, 29, 62 168, 375, 387, 395, 406
Europa, 65, 270, 278, 287, 300, 373
Ezeiza, G. 232, 420, 429

F

Falcón, A. 115
Faner de Trabia, 288
F. B., 38
Federico, D. 431
Feijóo, M. 63
Felipe, León, 32, 290
Femina, 25, 60, 208
Fernández de Almeida, A. 360
Fernando, V. 17, 18, 91, 137, 176, 337, 343, 417
Ferrer, H. A. 24, 27, 45, 50, 51 52, 54, 57, 58, 59, 65, 66, 79, 82, 84, 86, 87, 88, 89, 98, 99, 104, 110, 111, 114, 123, 125, 134, 139, 141, 146, 147, 148, 167, 168, 169, 170, 397, 427
Figari, H. 431
Figuras y pasos: 68, 89, 92, 96, 140, 142, 150, 382. Corrida: 94, 95, 202, 256, 313, 347, 393, 408, 410, 426; Corrida *garabito*, 90, 93, 202; Cortes y cortadas, 90, 92, 95, 96, 98, 196, 197, 204, 209, 217, 273, 277, 300, 306, 310, 322, 347, 373, 393, 426, 432; Cuatro, 202; Marcha, 90; Media luna, 90, 94, 95, 96, 118, 256, 300, 347, 383; Media vuelta, 90, 92, 202; Medio corte, 90, 256; Molinete, 90, 383; Ocho, 90, 91, 94, 95, 256, 348, 383, 408, 410, 423, 426, 433; Parada, 90, 347; Paseos, 90; Paso atrás, 90, 94, 256, 408; Paso cruzado, 90; Quebrada, 90, 95, 96, 201, 276, 277, 300, 306, 310, 313, 322, 348, 373, 393, 408, 410, 426; Refilada, 90, 408; Rueda, 90; Sentadas (o Asentadas), 93, 94, 95, 202, 313, 324, 347, 393, 408, 423, 426, 432; Tijeras, 90; Voltéo, 90; Vueltita, 408
Filiberto, J. de Dios, 107, 117, 146, 173, 258, 273, 292, 296
Fingerit, J. 17
Firpo, R. 52, 57, 59, 107, 296, 369, 431
Flores, Celedonio, 26, 105, 123, 134, 281, 353, 363, 429
Flores, Facundo, 23, 124, 129, 137 376
Flores, Mario, 15, 239, 246, 436
Fontanella, A. 14, 199, 209, 436
Foppa, T. L. 401

Federico

Futteringham, General, 25, 304
Fouquières, C. de, 62, 165, 263
Fragata Sarmiento, 373, 400
Francia, 72, 402
Francini, E. M. 29, 94, 102, 402, 414, 422, 431
Frank Waldo, 32, 35, 37, 42, 95, 126, 142, 145, 166, 171, 183, 185, 289
Fray Mocho (J. S. Alvarez), 20, 104, 198, 255, 405
French, A. 17, 223
Frisedo, O. 53, 54, 80, 89, 107, 296, 307, 412, 413, 427, 428, 431
Freud, S. 404
Fritz, A. 89

G

Gache, R. 21, 144, 239
Galván, A. 54, 82
Gálvez, M. 18, 19, 84, 87, 96, 97, 116, 120, 122, 136, 146, 166, 170, 172, 178, 227, 248, 254, 317
Gallardo, T. 360
Gallegos, R. 72
Gandolfi, Herrero; Ver *Juan Guijarro*
García de Rosende, V. 360
García Jiménez, F. 11, 26, 83, 90, 329, 432
García Lalanne, E. 37, 43, 307, 437
García Lorca, F. 19
García Mansilla, D. 63
García Velloso, E. 14, 16, 21, 61, 69, 136, 137, 164, 169, 198, 210, 215, 229, 436
Gardel, C. 23, 26, 27, 52, 58, 59, 78, 100, 103, 111, 113, 114, 115, 176, 281, 289, 329, 330, 335, 337, 353, 372, 388, 391, 402, 404, 416, 419, 420, 421, 429, 434
Garzón, T. 153
Gaudencio, L. 189
Gerchunoff, A. 22, 80, 104, 129, 180, 190, 275
Ghiraldo, A. 97, 200
Giacobbe, J. F. 28, 42, 83, 123, 130, 180, 192, 338
Gibraltar, 294
Gilardi, F. 17, 18, 95, 313
Ginastera, A. 55, 396
Girondo, O. 19, 86, 137, 234
Girri, A. 20, 114, 388
Gobelin, J. 27, 110, 135, 352, 394
Gobbi, A. 51, 57, 58, 60, 104, 410, 431
Goethe, 23, 105, 394
Gómez Bas, J. 18, 98, 178, 361
Gómez Carrillo, 25, 31, 36, 138, 166, 218
Gómez de la Serna, R. 22, 41, 85, 86, 157, 172, 173, 178, 346
Gonçalves Guimarais, A. J. 180, 360
Góngora, L. de, 107
González, Héctor Blas 10
González Arrili, B. 23, 44, 45, 47, 83, 85, 110, 117, 118, 121, 123, 129, 356, 363
González Balcarce, A. 405
González Castillo, J. 15, 37, 106, 136, 174, 224, 436
González Tuñón, E. 146, 168, 257
González Tuñón, R. 17, 19, 276
Goñi, O. 58, 88
Gran Duque Miguel de Rusia, 364
Grané, H. 67
Greco, D. 51
Greco, H. 88
Greco, M. 51
Greco, V. 91, 134, 139, 377, 415, 426
Grijera, N. 304
Grupo *Renovación*, 335
Guedalla, Ph. 32, 66, 299
Güemes, G. 304
Guglielmini, H. M. 26, 111, 352, 364
Guibourg, E. 37, 111, 169, 416
Guichet, R. 311
Güiraldes, M. 330
Güiraldes, R. 17, 18, 135, 141, 146, 149, 154, 168, 172, 176, 207, 227
Gutiérrez, B. 330

H

Heargraves, F. 50, 308
Herder, W. 185
Hernández, J. (Ver, también, *Martín Fierro*), 118, 379, 396
Hernández Arregui, J. J. 24, 35, 66, 110, 119, 121, 127, 132, 167, 173, 180, 403
Herrero Mayor, A. 26, 318
Herreros, P. 19, 149, 240
Himno Nacional, 402
Hertz, Jenny, 10
Hombres del tango y personajes masculinos de tangos: Carnerito, 330; El Araña, 261; El Civico, 425; El Gaucho Martín, 61, 277; El Huesorito, 377; El Misto de Flores, 408; El Nato, 181, 415; El Nato Zavalia, 304; El Mosquito, 409; El Tarta, 409; El Titere, 433; Iberra, 151, 415; Muraña, 151; Ramírez, 134, Ramos Mejía, 328, 329; Santa Cruz, 328; Valija, 134
Homero, 105, 132, 185
Horacio, 23, 395
Hudson, G. E. 352
Hugo Wast (Gustavo Martínez Zuviría), 252

I

Ibáñez, J. C. 20, 129, 377, 418, 434
Ibarguren, C. 223
Iglesia Católica, 62, 144, 263
India, 283
Inglaterra, 380
Instituciones: Academia Española, 34, 355; Academias de Francia, 215, 263; Academia (propuesta) de Música Ciudadana, 75; Banda Real de Alabarderos de Madrid, 60; Banda Republicana de París, 60; Biblioteca del Congreso, 30; Biblioteca Nacional, 30; Cabildo de Montevideo, 301; Círculo de Amigos del Buen Tango, 70; Círculo de la Prensa, 70; Comar, 430; Comisión Nacional de Cultura (hoy, Dirección General), 422; Congreso Internacional de Folklore, 40; Registro de la Propiedad Intelectual, 29; S. A. D. A. I. C. 58; *Sodre*, 23.
Instrumentos musicales: Acordeón 79, 83, 84, 193, 194, 258, 265, 266, 306, 313, 323, 347, 355, 373, 375; Armónica, 337; Armonium, 84; Arpa, 83, 89, 193, 325, 373; Bandoneón, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 126, 145, 173, 178, 180, 207, 227, 234, 248, 254, 259, 260, 265, 273, 276, 277, 280, 284, 303, 322, 323, 324, 326, 347, 355, 407, 412, 421, 427; Bandoneón eléctrico, 89; Bandurria, 84; Cello, 90; Clarinete, 373; Contrabajo, 88, 412; Flauta 83, 84, 88, 126, 193, 194, 206, 207, 260, 325, 373; Guitarra, 47, 57, 83, 85, 86, 88, 118, 193, 194, 195, 196, 197, 205, 208, 210, 223, 248, 252, 254, 260, 265, 280, 291, 309, 311, 318, 321, 325, 329, 333, 357, 359, 361, 363, 418, 420, 434; Guitarra eléctrica, 89; Organitos, 37, 42, 83, 202, 204, 240, 309, 312, 315, 321, 324, 356, 363, 432, 433, 434; Papel con peine, 83, 193; Piano, 58, 79, 81, 84, 85, 88, 133, 262, 303, 322, 324, 325, 378, 397, 412, 426; Saxofón, 421; Tambor, 38; Tamboriles, 262; Trombón, 373; Vibrafón, 90; Vihuela (ver *Guitarra*); Violas (casi siempre, por *guitarra*), 85, 89, 324, 407; Violín, 81, 83, 126, 194, 207, 260, 303, 322, 328, 361, 373, 375, 407, 426; Violoncello, 89, 322, 412
Italia, 72, 73

J

Jacovella, Bruno, 40
Japón, 64, 294, 422
Jean Paul (Juan Pablo Echagüe), 21, 126, 214
Jesucristo, 290
Jiménez Lastra, P. 330
Jorge Sand, 255
J. T., 56
Juan Guijarro (Aristides Gandolfi Herrero), 19, 43, 84, 85, 86, 89, 118, 123, 135, 145, 171, 321
Julián Centeya, 106
Juan Porteño, 400, 401
Junín, 405
Junnisi, A. 189

K

K..., Brenda, 435
Kanzler, W. 360
Keyserling, H. v., 32, 291
Klappenbach, H. 20, 121, 123, 162, 173, 175, 176, 177, 179, 291, 389
Krenek, W. 63, 279

L

Lady Fyron, Lady Cunard, Lady Cholmondeley y Lady Trafford, 264
Lagorio, A. 64, 282
La Habana., 294
La Ilustración Argentina, 38
Lamadrid, J. C. 20, 27, 28, 52, 53, 54, 68, 78, 80, 91, 95, 102, 114, 161, 176, 257, 365, 419
Lamarque, Libertad, 58, 115
Lambrinos, V. 55
Lambertucci, P. V. 356, 431
La Nación, 29, 31, 72, 108, 189, 227, 272
Lanuza, J. L. 22, 332
Lanzavecchia, G. 330
La Prensa, 90, 190
Lara, M. I. de, 10
Larrague, P. L. 20, 145, 173, 327
Larreta, E. 18, 25, 146, 390
La Rubia (Blanca Podestá), 316
Lascano Tegui, V. 20, 378
Last Reason, 17, 21, 48, 89, 110, 113, 123, 129, 146, 171, 172, 173, 190, 218, 258
Laurens, P. 57, 367
Ledesma, A. 115
Lemonnier, Ch. 219
Ley 11.723, 30
Liacho, L. 23, 35, 117, 123, 128, 131, 379
Lüning, S. 15, 106, 241, 436
Liverpool, 352
Loncán, E. (Ver *Americus*)
Londres, 64, 66, 138, 144, 373; Savoy Hotel, 62; Soho, 138
Lopecito, 63, 154, 405
Lope de Vega, 107
López, Lucio V., 313

López Buchardo, A. 304
López Flores, J. 29, 47, 380
López Franco, J. 112, 198
López Peña, A. 24, 95, 155, 156, 422
Loureiro, J. 330
Lucrecio, 108, 159
Lugones, L. 17, 18, 21, 31, 119, 120, 126, 140, 219, 221, 289
Luna, Ch. 115
Luque Lobos, J. 15, 137, 146, 158, 215, 241, 249, 437
Lynch, V. R. 24, 25, 42, 43, 47, 83, 122, 193, 274

M

Machado y Alvarez, J. 311
Moderna, O. 54, 56, 88, 422
Madrid, 21, 64, 112, 122, 255, 269 289, 388
Maffia, P. 52, 87, 89, 366
Magaldi, A. 58, 114
Maglio, J. (Ver *Pacho*)
Maizani, A. 58, 115
Malando, O. 68
Malaret, A. 355
Maletti, A. 72
Malfatti, A. 16, 260, 436
Manella, E. 204
Manhattan, 352
Manzi, H. 56, 71, 106, 119, 188, 378
Marcó, C. 67
Mar del Plata, 74
Marechal, L. 17, 107, 144, 158, 343
María, Reina de Inglaterra, 264
Mariani, L. 85
Marianne, 25, 215
Maritain, J. 187, 188, 189
Matkievich, I. 422
Maroni, E. 106
Marshall, B. 31
Martín Fierro (Ver, también, Hernández, J.), 38, 117, 273, 374 393
Martínez, J. 52, 78
Martínez Cuitiño, V. 15
Martínez Cuitiño, R. 17, 133, 216, 219, 436
Martínez Estrada, E. 22, 86, 88, 93 96, 141, 145, 173, 175, 176, 178, 183, 300, 324
Martínez y Usó, 14
Martínez Zuviría, G. (Ver *Hugo Wast*)
Martínez, J. 398
Mathow, A. 377
Mattos Rodríguez, G. 39, 51, 174, 181, 339, 431
Maturana, J. de, 18, 208
Mayocchi, E. 10
Mazo, M. del, 18, 93, 126, 149, 176, 206
M. D. E. (Ver Etchebarne, M. D.)
Meaños, M. F. 106
Melián Lafinur, A. 18, 96, 11«, 123, 152, 367
Meller, R. 63, 394
Membrives, L. 115
Méndez Gonçalvez, 289
Mendizábal, R. 50, 51, 67, 359, 377
Mendoza, 310
Merello, T. 115
Mertens, F. 16, 138, 260, 436
Mihura, M. 342
Milani, J. 296
Miniones, 294, 310
Mistinguette, M. 336
Molinari, R. E. 107
Molina, M. A. 340
Mones Ruiz, J. A. 15, 146, 161, 242, 436
Monteverdi, 181
Montevideo, 22, 23, 34, 38, 110, 201, 220, 263, 272, 319, 326, 341, 358, 359, 361, 392
Montiel Ballesteros, A. 157
Mora, J. M. 59
Moral, C. del, 115
Moratín, 133
Moreno, M. 54, 58, 88, 413, 431
Moriño, J. 67
Moscú, 88, 128
Mujeres del tango y personajes femeninos de tangos: Antonia la Chata, 142, 373; Carmelucha, 409; Chacarita, 409; Esthercita, 177. 245, 246, 293, 297, 305, 356, 371, 374, 389; La Barquinazo, 142, 325, 373; La china Rosa, 142, 201 343; La Guanaca, 142, 325; La Lora, 409; La Maleva, 409; La Moreira, 425; La Nata Aurora 433; La Parda Flora, 147, 372; La Rubia Mireya, 433; La tanita Luciana, 433; La Tero, 373; Laura, 50, 142, 393, 401; María la Vasca, 142, 201, 393, 401; Rosaura la Ricura, 408; Santa Milonguita, 171
Muñoz, C. (Ver *Carlos de la Púa*)
Muñoz, D. *(Ver Sansón Carrasco)*
Muñoz Aspiri, J. L. 26, 66, 174, 435

N

Napolitano, O. 88
Nava, A. de, 330
Nerone, R. 67
Newbery, J. 330
Niza, 372
Noruega, 257

Noticias Gráficas, 308, 400, 401
Novión, A. 15, 16, 235, 243, 374, 436
Nueva York, 181, 352

O

Obras musicales diversas: Alda, 432; Canciones diversas, 330; Cuando el diablo sonríe, 355; Da nubio Azul, 336, Estilo del Pajarito 46, 339; La Verbena de la Paloma, 312, 378 y 432; Los Barqueros del Volga, 291; Sinfonieta, 398; Sobre las olas, 432; Sonata para piano 398; Tango del Pitillo, 331; Tango-tonadilla La Paloma, 115; Tango con ritmos tropicales, 73; Tres minutos con la realidad, 422; Tres movimientos sinfónicos Buenos Aires, 398; Tú, 298
Octeto Buenos Aires, 89
Olivari, N. 19, 84, 95, 106, 107 145, 150, 161, 162, 168, 173, 177 178, 180, 260
Oregón, I. 298, 314
Orquesta Sinfónica de Viena, 63 394
Ortega y Gasset, J. 126, 370
Ortiz, C. 88
Ortiz Echagüe, F. 35, 61, 277

P

Pacello, A. 10
Pacheco, H. 100, 108, 114, 431
Pacheco, C. M. 14, 15, 200, 225, 276, 335, 405, 436
Pacheco Huergo, M. 430, 431
Pacho (Maglio, J.) 51, 87, 88, 377 426
Pagano, J. L. (h.), 20, 81, 89, 97, 407
Pablevi, Mohammed Reza, 435
Panateneas (Fiestas), 283
Panucra, R. 54, 422
Paraguay, 42, 191, 405
París, 14, 21, 61, 64, 65, 66, 67 116, 128, 135, 138, 181, 208, 210 a 213, 215, 216, 218, 219, 221 222, 238, 247, 259, 268, 270, 283, 288, 289, 294, 336, 372, 373, 380, 400, 404, 406, 416. *Barrios*: Charonne, 138; Faubourg Saint Germain, 277; Menimontels, 138; Montmartre, 389. *Cafés*: 62, 222, 288
Parodi, A. 99
Parravicini, F. 215
Pascual, J. 58
Payá, Francisco, 437
Paz, J. C. 29, 58, 391, 428
Pécora, J. 329
Pedrell, F. 360
Pedro V. de, 16, 164, 168, 169, 267, 436
Pelay, Ivo, 106
Peña, O. R. 20, 333
Pepino el 88 (José Podestá), 331
Pérez Fernández, J. 396
Perú, 191
Petray, C. 111
Piaggio, J. A. 25, 138, 193
Piazzolla, A. 29, 51, 54, 55, 58, 67, 87, 100, 359, 396, 398, 414, 422, 428, 431
Pibe Ernesto, 276, 329
Pinedo, M. 20, 48, 132, 154, 168, 327, 405
Pío X, Papa, 44, 62, 263, 373, 393
Pirandello, L. 106
Pirrón, 159
Pizarro, M. 67
Platón, 186, 188, 392
Plaza, Julián, 189
Podestá, A. 307, 332, 198
Podestá, E. 316
Podestá, J. J. 111, 332, 198
Podestá, María, 332
Poitou, 380
Polonia, 380
Pompeya, 378
Ponzio, V.
Portogalo, J. 20, 71, 95, 123, 124 132, 134, 135, 168, 174, 176, 180, 347, 408, 429
Posadas, C. 52, 304, 365
Poli, M. 103
Puccia, E. H., 44, 393
Puech, I. 67
Puertas Crüse, R. 427
Puértolas y Robles, 16, 282, 438
Pugliese, C. 366
Pugliese, O. 58, 82, 88, 366, 410, 413
Purcell, H. 181, 358

Q

Quesada, E. 20, 111, 112, 122, 198, 392
Quevedo, 107
Quinquela Martín, 326
Quintana, F. 22, 35, 39, 64, 109, 115, 125, 177, 184, 192, 324, 325
Quiroga, R. 115

R

Radio Municipal y Radio Nacional, 430
Ramírez, O. 22, 106, 123, 175, 291, 292
Ramos Mejía, Ma. E., 18, 146, 369
Rangone, G. 83, 432
Razzano, J. 26, 111, 238, 329, 330, 416

Rego, F. 68
Reinas Alejandra y María de Inglaterra, 144, 264
Renán, E. 65, 278
Renaud, L. 68
Revue Sudamericaine, de París, 21
Rey, Adolfo, 25, 39, 220
Rey, R. A. 10
Reynoso, A. J. 332, 437
Reyes, A. 395
Ribelli, R. 15, 136, 219, 436
Riccio, G. 19, 180, 261
Ricur, L. 15, 238, 246, 436
Richepin, J. 31, 61, 212, 219, 263
Riese, S. 15, 94, 98, 158, 244, 436
Rinaldi, 83, 378, 432, 433
Río de Janeiro, 205
Rivadavia, B. 297
Rivas, E. 70, 74
Rivero, E. 115, 431
Robles y Puértolas, 16, 282, 437
Rocca, J. 304
Roccatagliata, T. 84
Rodríguez, T. 89
Rodríguez Marín, F. 298
Rodríguez Molas, R. 26, 38, 410
Rojas Paz, P. 22, 64, 115, 173, 191, 286
Roldán, L. 356
Roma, 64, 282, 372
Romero, M. 15, 106, 158, 228, 235, 245, 248, 250, 437
Roncallo, P. 83, 373
Rondó, E. 56, 67
Rosas, J. M. de, 405
Rose, Dave, 413
Rosendo, J. 304, 373
Rossi, V. 21 a 26, 34, 38, 44, 47, 49, 60, 63, 64, 88, 89, 122, 144, 146, 262, 272, 274, 287, 332
Rubianes, R. 19, 137, 180, 302
Rubio, P. 57
Rufino, N. A. 299
Ruiz, B. 10
Rusia, 401

S

Sá de Miranda, 360
Saavedra, M. 14, 43, 133, 201, 314, 437
Sabaudia, 280
Saboridio, E. 39, 51, 104, 304, 359, 373, 374, 400, 434
Sachs, C. 29, 182, 236
Sáenz, D. 165
Salaverría, J. M. 20, 21, 31, 36, 41, 61, 63, 64, 122, 126, 207, 255, 270
Saldías, J. A. 16, 79, 85, 86, 146, 169, 245, 263, 437
Salgán, H. 29, 51, 52, 54, 56, 58, 59, 88, 100, 359, 410, 412, 421, 422, 431
Salinas, F. de, 360
Sánchez, F. 27, 312, 355
Sánchez de Fuentes, P. 298
Sánchez Elías, J. 330
Sánchez Gorio, J. 73
San Martín, J. de, 287
Sanzón Carrasco (Daniel Muñoz), 341
Santa Cruz, D. 51, 377
Santos Vega, 405
Santos, D. A. 10
Sáuz, M. (Ver *Last Reason*)
Sarmiento, D. F. 287
Scalabrini Ortiz, R. 22, 116, 123, 173, 293, 385
Scaramuzza, V. 57
Scianca, A. S. 29, 36, 48, 304
Schaffer-Gallo, A. 15, 16, 136, 146, 164, 250, 238, 437
Schippa, T. 63, 294
Schubert, 57
Schulhoff, W. 63, 279
Senet, R. 26, 266, 298, 312
Sevilla, 294, 300
Sevitzky, F. 398
Shakespeare, 185
Sierra, L. V. 46, 51, 104
Silva Valdés, F. 18, 19, 71, 97, 120, 149, 168, 170, 180, 228, 286
Silles, N. 304
Simboli, R. 282, 283
Simonz, M. 58, 175
Soler Cañas, L. 10
Soler, M. E. 405
Soraya, I. 67
Sorbona, 275
Soria, E. 14, 47, 119, 194, 195, 197, 217, 332, 437
Soriano, A. 190, 398
Soriano, P. 296
Spátola, 31, 51, 259
Spengler, 182, 400
Spósito, G. 426
Stampone, A. 54, 57
Stamponi, H. 88, 189, 414, 422
Storni, A. 22, 309
Strauss, F. 182, 400
Stravinsky, I. 63, 279
Suppari, A. 106

T

Tabbusch, B. de, 19, 88, 171, 173 303
Taboada, R. M. 22, 115, 334
Tagle-Lara, R. 389
Talamón, G. 28, 49, 63, 64, 83, 92, 96, 101, 112, 171, 186, 192, 278, 294
Tallon, J. S. 24, 81, 84, 140, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 424

Tania, 115, 431
Tangos: A fuego lento, 58, 422; Allá, 63, 279; Anastasio el Pollo, 203; Anclao en París, 406; Andate a la Recoleta, 48, 316; Aquel tapado de armiño, 293; Aromas, 52 428; Arrabal, 58; Atorrante, 284; Audacia, 105; Ave de paso, 58; Bartolo, 308; Caminito, 292, 394; Canaro en París, 406; Carrillón de la Merced, 371; Cascabel, cascabelito, 144, 345; Clavel del aire 296; Comm'il faut, 394; Concierto en la luna, 422; Confesión, 371, 372; Contratiempo, 414; Corazoneando, 58; C.T.V., 58; Cuartito azul, 58, 413; Chorra, 371; Dame la lata, 49, 392; Dandy, 59; Delirio, 427; Derecho Viejo, 170, 324; Dibujo en la vereda, 174; Divina, 59; D. Esteban, y D. Juan, 274; El abrojo, 51; El apache argentino, 266, 274, 359, 394; El arranque, 189; El bulin de la calle Ayacucho, 105; El cabaré, 266, 274; El ciruja, 417; El cuzquito, 266; El chicoba, 38, 262; El chocio, 51, 181, 266, 328, 332, 344, 358, 400 403; El chupete, 189; El 16, 359; El entrerriano, 51, 266, 274, 408; El esquinazo, 393; El flete, 266; El fuerte, 58; El Marne, 189; El morochito, 51; El porteñito 392, 432; El ranti, 63, 279, 344; El recodo, 189; El Sanducero, 51, 60; El Trece, 51, 359; El Zurdo, 51; En esta tarde gris, 413; Esta noche me emborracho, 106, 371, 394; Farolito de papel, 338; Felicia, 359; Flores negras, 59; Frivolité, 59; Fugitiva, 422; Haragán, 175, 223; Hotel Victoria, 266; Je suis Mimi, 247, Jonny Spief auf, 63, 279; Justo el 31, 293; Keko, 377; Kriminal Tango 73; La Bordona, 58; La cabeza frappé del italiano, 346; La cara de la luna, 432; La estrera, 266; La copa del olvido, 51, 394; La comparsita, 51, 174, 181, 336, 358, 359, 430; La historia del soldadito, 63, 279; La Morocha, 51 286, 293, 337, 359, 373, 400, 429; Langosta, 146, 257; La Payanca, 51, 274; El patio de la morocha, 413; La primera sin tocar, 51; La que murió en París, 406; La quincena, 49; La rayuela, 189; Las 7 palabras, 274; La Torcacita, 51; Los amantes del día o Los canfinfleros, 112, 198; Lo que vendrá, 414, 422; Lluvia de estrellas, 422; Madame Ivonne, 407; Madreselva, 375; Malena, 58, 377 418; Mamita, 332; Mano a mano, 371; María, 58; Marrón y azul, 58; Melancólico, 189, 190; Mi Buenos Aires querido, 335; Mi longuero viejo, 58; Milonguita, 51 177, 241, 246, 293, 297, 305, 356, 371, 374, 389; Mireya, 250, 251; Mi noche triste, 225, 228; Mi paloma, 58; Musette, 59; Orlando Goñi, 58; Palace Pigall, 394; Para lucirse, 414; Pavura, 409; Pinta brava, 274; ¿Por qué? 300; Preludio Nº 3, 422; Prepárense, 414; Pucha que sos tremendo, 432; Puente Alsina, 389; ¿Qué le vá a cha'ché? 160, 296, 375; Responsa, 189, 190, 422; Rodríguez Peña, 51, 274; Royal Palace, 63, 279; Se acabaron los amigos, 106, 282; Sentencia, 105; Señor Comisario, 298; Solfeando, 58; Tango de la Casera, 45, 312; del Café, 314; del Mate, 315; Tanguera, 413; Taquito Militar, 413; Tema otoñal, 422; Tiempos viejos, 393; Tomá y dame el vuelto, 432; Tres esperanzas, 106; Tres y dos, 58; Triunfal, 414; Tus besos fueron míos, 59; Una noche de garufa, 266; Unión Cívica, 51; Uno, 58; Yira... yira, 106, 291, 292, 296 371, 394, 403; Vunta brava, 328; Vicentito, 51; Vivianne de París, 406; Volver, 59
Tanturi, R. 431
Taurel, P. 329
Tejedor, C. 272
Teatros: Apolo, 363; Argentino, 215, 332; Colón, 55; Comedia, 363; del Pueblo, 335; Esmeralda, 103; Goldoni, 43, 307; Maipo, 103; Mayo, 363; Nacional, 136; Victoria, 200
The Times, 144, 264
Thompson, L. 88
Thuillier, Emilio, 218
Tierra del Fuego, 310
Timarni, J. 189
Tinayre, M. 22, 31, 285
Tirso de Molina, 146
Tomás de Aquino, Santo, 186
Torre Revello, J. 35, 267
Traversa, J. 15, 137, 158, 241, 249, 437
Trejo, Nemesio 405
Troilo, A. 53, 58, 80, 88, 89, 189, 366, 367, 410, 411, 422, 431

Trombetta, P. 73
Tucumán, 44, 331

U

Unamuno, 105, 179, 394
Uribe, E. 19, 86, 123, 145, 284
Usó y Martínez, 14
Uruguay, 191 (Ver, además, Montevideo).

V

Vacarezza, A. 15, 16, 166, 161, 162, 169, 226, 232, 276, 284, 385, 405, 437
Valenti, R. 20, 144, 177, 305
Valentino, R. 66, 434, 435
Valois, N. 219
Vardaro, E. 366, 411
Varela, M. 431
Vaticano, 373
Vega, C. 10, 27, 34, 36, 37, 42, 43, 48, 49, 59, 68, 77, 90, 91, 92, 96, 104, 113, 118, 142, 162, 167, 169, 178, 297, 310, 380, 382
Venecia, 66, 435
Verbitsky, 18, 99, 124, 371
Verdi, 83
Verdu, Q. 65
Verona, H. 355
Vieuña Cifuentes, J. 355
Vidal, Jorge, 430, 431
Vidal, Julia, 101
Vidart, D. 23, 24, 34, 39, 40, 45, 111, 165, 181, 182, 187, 358, 399
Vigo, 372
Villaroel, L. F. 24, 40, 54, 98, 99, 121, 176, 411
Villegas, R. 304
Villoldo, A. 40, 49, 51, 60, 104, 110, 115, 181, 328, 332, 359, 362, 373, 393, 400, 401
Virgen de Luján, 336
Virgilio, 34

W

Wagner, R. 392
Waldteufeld, K. 328
Wallers, F. 367
Weill, K. 63, 279
Weingartner, F. 29, 63, 99, 233, 279, 414
Weisbach, A. T. 15, 158, 224, 250, 436, 437
Welschinger, M. 219
Wilde, J. A. 122, 273

Z

Zamboni, E. 84, 426
Zocchi, G. 57
Zocchi, J. L. 22, 127, 128, 133, 147, 184, 248

FE DE ERRATAS

Página	Línea	Dice:	Debe decir:
33	18	ocurriría	ocurría
37	7	en la misma época	en la misma época.
40	31/32	de quienes los empadronan,	de quienes las empadronan,
65	29	De Fauquiéres	De Fouquières
71	14	para que las cosas mejores."	para que las cosas mejoren."
76	última	ámbito del tango	ámbito del tango?
80	33	De Sarli	Di Sarli
108	15	de nuestro pueblo.	de nuestro pueblo."
144	31	Líbido	Libídine
246	20	(*Mutis, Elena y Mario ríen*)	(*Mutis. Elena y Mario ríen*)
247	36	¡No!, no se la llevará!	¡No! ¡No se la llevará!
248	11	*Historia del Arrabal*	*Historia de Arrabal*
261	Entre 24ª y 25ª	Falta un verso	la angustia rítmica del bandoneón.
306	penúltima	Chappe	Chiappe
308	última	*	1
373	folio	273	373
380	33	la sinfonía	la sinfronía
447	Entre 5ª y 6ª	Falta la línea	*E) El espíritu reo* 158
422	28	Pancera	Pansera

ADVERTENCIAS

1º Hemos notado otras pequeñas erratas fácilmente salvables por el lector en las páginas 10, 24, 40, 120, 164, 169, 205, 217, 218, 219, 269, 290, 297, 326, 329, 349 y 417.

2º Los poemas *Malena se ha quedado sin porta* y *A Cátulo Castillo*, atribuidos sólo a Julio César Ibáñez en la ANTOLOGÍA (páginas 378 y 418), han sido compuestos por este poeta en colaboración con Oscar Roque Peña.

3º El apellido del musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán, por error en ficha maestra, se ha repetido mal en el texto (Ayesterán), en las páginas 26, 38, 45, 47, 340 y 361.

Este libro
se terminó de imprimir
en artes gráficas
Bartolomé U. Chiesino, S. A.
Ameghino 838 Avellaneda
Buenos Aires
el día 26 de diciembre
de 1961.

C
A